ARTA PLASTICĂ

Nr. 3 — 1959 Anul 6

C U P R I N S U L

*** Largi perspective deschise artei realismului-socialist 1

★

DOINA CRIŞ: Prin atelierele artiştilor plastici în preajma marii aniversări a Eliberării patriei noastre 2

★

P. GAVRILENKO: Însemnări despre arta Bielorusiei Sovietice 6

★

*** Critica sovietică despre arta contemporană romînească 10

Acad. G. OPRESCU: Ion Andreescu 15

★

PETRE OPREA: Unele date cu privire la activitatea lui Şt. Luchian în ultimul deceniu al veacului trecut 21

★

MARIA BENEDICT: Jan Matejko — un clasic al picturii realiste poloneze 23

★

BARBU BREZEANU: Expoziţia de artă plastică finlandeză 27

T. V.: Artişti plastici finlandezi ne vizitează ţara 29

★

JACK BRUTARU: Manifestări artistice romîneşti pe plan internaţional 30

CRONICA

ION FRUNZETTI: Prin sălile de expoziţii Eva Cerbu, Iulian Olariu, Sofia şi Paul Uzum, C. Dipşe, Micaela Eleutheriade 33

OLGA HORŞIA: Expoziţia de artă populară în lemn 38

★

MIRCEA DEAC: Compoziţia monumentală în preocupările artiştilor noştri contemporani 39

★

IULIU BUZDUGAN: Noi lucrări de artă repartizate muzeelor regionale 41

★

*** Discuţii asupra unor probleme de sculptură şi pictură monumentală în cadrul U.A.P. 42

★

J. B.: Printre artiştii plastici din Timişoara şi Arad 44

★

CIK DAMADIAN: « Actualitatea prin desen » (caricaturişti romîni la televiziunea din Berlinul democrat) 45

CALEIDOSCOP

VASILE DRĂGUŢ: Un început bun 46

*** O concepţie interesantă 46

*** Pictura australiană indigenă 46

S. M. Din activitatea creatoare a artiştilor din Leningrad 47

★

ECOURI DE PESTE HOTARE 48

Coperta I: GHEORGHE IVANCENCO, Naţionalizarea — linoleum

Coperta IV: CORNELIA DANEŢ « Constructorii » — linogravură

Planşe interioare — policromii: ALEXANDRU CIUCURENCU « Peisaj industrial » — ulei

DUMITRU GHIAŢĂ « Portret de ţărancă din Hurez » — ulei

Redactor şef: JULES PERAHIM; Colegiul redacţional: CORNELIU BABA, MARIA BENEDICT, RADU BOGDAN, MIRCEA DEAC, COSTIN IOANID, ION IRIMESCU, OVIDIU MAITEC, EUGEN POPA, MIRCEA POPESCU, EUGEN SCHILERU, TRAIANA TECLU.

Redacţia revistei: Bucureşti, str. Constantin Mille nr. 5-7-9, Telefon: 13.75.61

Tiparul: Intreprinderea Poligrafică nr. 4, Calea Şerban Vodă nr. 133-135, Bucureşti.

Policromii: Imprimeria Băncii de stat, str. Fabrica de Chibrituri nr. 28, Bucureşti.

ARTA
PLASTICĂ

REVISTĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
ŞI UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI
3 — 1959

LARGI PERSPECTIVE DESCHISE ARTEI REALISMULUI-SOCIALIST

În viaţa artistică a ţărilor lagărului socialist, expoziţia de la Moscova a avut darul să anime în mod creator discuţiile cu privire la arta socialistă, să-i dea un nou impuls, să lărgească orizonturile plasticei contemporane.

Expoziţia de la Moscova a ţărilor socialiste a înmănunchiat cele mai semnificative lucrări, expresie a artei create sub semnul construirii socialismului, naşterii unei noi culturi, a unei noi orientări în istoria civilizaţiei.

Expoziţia a dovedit largul orizont al culturii plastice a ţărilor socialiste, a demonstrat, prin valoroase opere de artă superioritatea artei socialiste faţă de manifestările artei decadente burgheze. Expoziţia a confirmat faptul că dezvoltarea artei în orînduirea socialistă, departe de a nivela creaţia artiştilor care se călăuzesc după metoda esteticii marxist-leniniste, se efectuează în formele artei naţionale, a căror varietate a apărut ca una dintre cele mai pregnante particularităţi ale acestei manifestări artistice internaţionale. Confruntarea de la Moscova, din iarna acestui an, a îmbogăţit orizontul ideologic şi artistic al creaţiei artiştilor lagărului socialist. Ea a avut o însemnătate deosebită pentru dezvoltarea ulterioară a artelor plastice în ţările socialiste, deoarece a asigurat şi continuă să asigure o largă bază de cunoaştere reciprocă, de analiză a fenomenelor şi caracteristicilor plasticei moderne.

Întîlnirea de la Moscova a întregit cunoştinţele artiştilor din lagărul socialist despre realism, a îmbogăţit însăşi creaţia lor, i-a apropiat pe unii de alţii, contribuind la întărirea schimbului de valori plastice şi a experienţei creatoare între ţările noastre. Acest schimb creator va juca, fără îndoială, un rol însemnat în procesul dezvoltării în viitor a culturii plastice a lumii socialiste. Totodată, expoziţia a contribuit la clarificarea căilor de dezvoltare a artei, demonstrînd bogata varietate de expresii şi nesfîrşitul izvor de inspiraţie pe care viaţa şi realizările poporului le constituie pentru creatorul de artă.

Pictorii, sculptorii şi graficienii au înfăţişat pe măsura forţelor lor, în mod mai mult sau mai puţin reuşit, dar cu sinceritate şi dragoste, munca popoarelor lor — imnul muncii eliberate — zugrăvindu-l pe omul muncii, constructorul socialismului. Au înfăţişat suferinţele şi privaţiunile pe care le-au îndurat în trecut aceste popoare, au relatat cu însufleţire lupta lor eroică şi plină de abnegaţie.

Ideile păcii şi prieteniei între popoare şi-au găsit, deasemeni, o vie întruchipare, ca manifestare firească a esenţei artei umaniste a realismului socialist. Umanismul constituie o trăsătură minunată şi generală a artiştilor plastici din ţările socialismului.

Învăţămintele care se desprind atît din expoziţie, cît şi din consfătuirea care a urmat acesteia, alcătuiesc un vast program călăuzitor în creaţia prezentă şi viitoare a artiştilor plastici din ţările socialiste.

Expoziţia a contribuit la consolidarea frontului artiştilor plastici ai lagărului socialist, în lucrările cărora şi-a aflat întrupare un curent general de idei înaintate. Viabilitatea concepţiei marxist-leniniste, care stă la baza artei realist-socialiste, a fost cu tărie dovedită de expoziţia de la Moscova. Veridicitatea reflectării realităţii socialiste în artă a constituit una din trăsăturile comune aproape totalităţii lucrărilor de artă plastică expuse la Moscova, lucrări deosebit de variate prin formele lor de expresie, purtînd fiecare în parte amprenta personalităţii distincte a creatorilor lor.

În discuţii au fost dezbătute o serie de teze cu privire la stil şi la modul de expresie, la specificul naţional şi la aportul individual al personalităţii artistului în crearea operei de artă, la caracterul popular, la accesibilitatea şi claritatea imaginii în opera de artă realist-socialistă, precum şi teze cu privire la specificul dezvoltării diverselor genuri de creaţie, a căror apariţie şi afirmare preponderentă este determinată de condiţiile sociale generate de socialism, de noile cerinţe de ordin spiritual manifestate de omul noii societăţi.

Puterea de emoţionare, valoarea şi superioritatea artei expuse la Moscova constă în primul rînd în faptul că ea este orientată spre viaţa clocotitoare şi pasionantă, că artistul şi-a părăsit micul şi neînsemnatul cerc de preocupări, falsa experienţă de laborator, micile drame intimiste, tristeţea izolării. Impins în viaţă de marele şantier al transformărilor sociale, orizontul creatorului s-a lărgit, etica lui s-a transformat. Angajarea lui în procesul complex al transformărilor istorice a făcut să apară opere care vorbesc despre înaltele probleme ale vieţii, despre dramele şi eroismul trecutului, despre lupta în care s-a călit omul conştient de misiunea lui istorică, despre pasiunea construcţiei unei orînduiri noi, libere de exploatare, de obscurantism, de spaimele necunoscutului.

Ideile puse în valoare de expoziţia de la Moscova şi larg dezbătute cu prilejul consfătuirii la prima expoziţie internaţională de artă plastică a ţărilor socialiste, se cer aprofundate şi larg răspîndite în lume.

Estetica burgheză încearcă să justifice procesul de agonie manifestat în artă sub forma abstractismului, ca expresie a spiritului contemporan. Această falsă poziţie, promovată de cercurile oficiale din lumea capitalistă, poziţie susţinută băneşte de negustorii de artă, face mai anevoioasă manifestarea în cuprinsul ţărilor capitaliste, a artiştilor care stînd pe poziţiile artei figurative şi înţelegînd să-şi pună arta lor în slujba adevărului şi a realităţii, a vieţii şi a progresului nu capătă sprijinul instituţiilor organizatoare oficiale, acordat cu precădere artei decadente. Discutarea şi popularizarea largă a manifestărilor artei noastre sub cele mai variate forme (expoziţii, publicaţii, dezbateri), vor avea darul să demonstreze în întreaga lume forţa realismului socialist.

Însemnătatea acestei expoziţii pentru afirmarea şi consolidarea artei realist-socialiste, pusă în slujba luptei pentru libertate, socialism şi pace în lumea întreagă, impune, totodată, ca această manifestare de artă să capete un caracter periodic.

În lumina problemelor aduse de această primă întîlnire a artiştilor plastici ai lumii socialiste, revista « Arta Plastică » îşi fixează ca principală sarcină popularizarea ideilor conţinute în concluziile teoretice care s-au desprins din dezbateri. În discutarea fenomenului vast şi plin de perspective pe care îl reprezintă arta realismului-socialist — fenomen artistic care va creşte şi se va dezvolta, exercitînd prin însăşi existenţa sa o influenţă considerabilă asupra dezvoltării artei universale contemporane — revista « Arta Plastică » îşi propune să antreneze creatorii, criticii, teoreticienii şi istoriografii de artă din ţara noastră la dezbaterea largă a fenomenelor noi şi caracteristice care stau la baza artei realist-socialiste.

În acelaşi timp, revista îşi propune să facă cunoscută cititorilor săi şi părerea creatorilor din domeniul artelor plastice din ţările de democraţie populară, precum şi opiniile artiştilor progresişti din lagărul capitalist, artişti care aderă la opera de făurire a unei arte al cărei principal obiectiv să fie omul zilelor noastre, lupta şi năzuinţele sale cele mai fierbinţi către pace şi libertate.

Paginile revistei «Arta Plastică» rămîn deschise, constituind o tribună permanentă pentru continuarea discuţiilor privind importantele probleme ridicate şi dezbătute cu prilejul consfătuirii de la Moscova, care a concretizat ţelurile militante ale omului de artă contemporan, afirmînd pe plan mondial superioritatea artei realist-socialiste, singura capabilă să redea patosul şi ideile măreţe ale epocii noastre.

PRIN ATELIERELE ARTIŞTILOR PLASTICI ÎN PREAJMA MARII ANIVERSĂRI A ELIBERĂRII PATRIEI NOASTRE

DOINA CRIŞ

Cu cîtăva vreme în urmă, vizitînd atelierele unor artişti plastici am întîlnit o neobişnuită efervescenţă, un avînt remarcabil şi creator. Atmosferă pe deplin explicabilă dacă ne gîndim că în acest an va avea loc o expoziţie consacrată aniversării a 15 ani de la eliberarea patriei de sub jugul fascist. Sărbătorirea eliberării este întîmpinată de întregul popor prin minunate realizări, prin înfăptuiri demne să cinstească ziua de 23 August, cea mai mare sărbătoare naţională a poporului nostru. Fiecare artist doreşte să ia parte activă la această manifestare dînd opere pe măsura posibilităţilor sale. Nu exagerăm comparînd atelierele cu nişte şantiere, animate de o activitate vie şi serioasă, caracterizată printr-un deosebit elan creator — căutări de soluţii, de formule proprii, originale, încercări curajoase, reveniri, discuţii tovărăşeşti, schimburi de păreri şi experienţe — menite să clarifice problemele ridicate de procesul atît de complex al elaborării operei de artă care reflectă frumuseţea vieţii.

Desigur, axa principală a Expoziţiei de stat o vor constitui lucrările închinate uriaşei activităţi paşnice şi constructive a poporului nostru, vieţii, larg şi tumultos desfăşurată în uzinele şi pe ogoarele patriei, inepuizabil izvor de inspiraţie artistică. Totodată, însă, atenţia artiştilor noştri s-a îndreptat spre evenimentele revoluţionare care au determinat căile vieţii noastre noi, evenimente care au eliberat forţele creatoare ale milioanelor de oameni simpli, ca şi spre eroii care le-au înfăptuit. Aceste lucrări constituie un omagiu adus luptelor istorice de la 23 August, luptei pătrunse de eroism şi abnegaţie a comuniştilor în condiţiile ilegalităţii, paginilor glorioase din istoria Partidului nostru, ca şi transformărilor revoluţionare care au schimbat radical chipul patriei noastre.

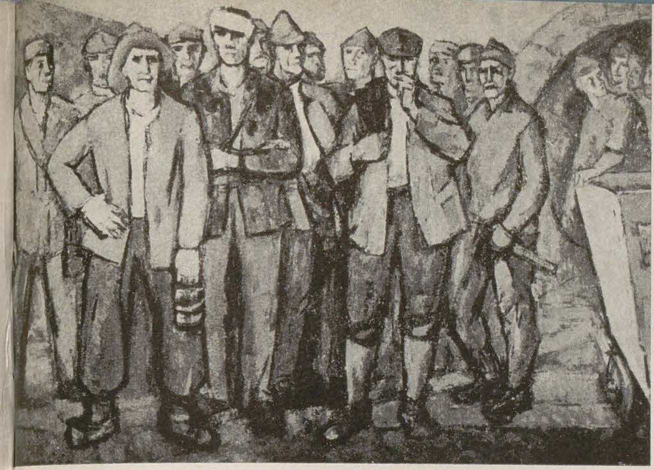
Am vizitat, pe cîţiva dintre numeroşii artişti care se ocupă de tematica istorică, avînd astfel prilejul să urmărim felul în care s-a închegat imaginea plastică, s-a cristalizat compoziţia determinată de conţinutul de idei, modul în care s-au ivit şi s-au rezolvat unele probleme ale expresivităţii artistice în funcţie de ideea şi evenimentul pe care-l reprezintă, de măiestria şi exigenţele creatorului.

* * *

În cadrul tematicii istorice, victoria insurecţiei armate din 23 August 1944 revine ca un leit-motiv, explicabil prin deosebita sa importanţă istorică. Ar fi interesant să urmărim felul în care au pornit la rezolvarea unor compoziţii pe această temă pictorii *Gheorghe Şaru, Eugen Popa, Spiru Chintilă* şi *Alin Gheorghiu.*

Compoziţia lui *Gh. Şaru* înfăţişează acţiunea unui grup de muncitori din gărzile patriotice populare, cadrul compoziţiei fiind nişte ziduri dărîmate de bombardament. Lucrarea este de fapt alcătuită din două grupuri de personaje — un grup de muncitori luptînd pe baricadă, al doilea grup îndreptîndu-se înarmat către metereze. Legătura dintre cele două elemente ale compoziţiei o creează un personaj central, ce sugerează tipul de conducător al echipei. În faza în care am văzut tabloul, acest personaj se şi conturase ca personalitate: era reprezentat de un

EUGEN POPA, Insurecţia armată la 23 August 1944 — ulei



MIRCEA IONESCU, Lupeni 1929 — ulei

MIHAI DANU, Adevărații stăpîni — ulei

muncitor vîrstnic, experimentat, chibzuit, pătruns de întreaga răspundere care-i revenea. Fundalul — zidurile unor case și două coșuri înalte de fabrică — plasează acțiunea într-un cartier muncitoresc; prin el, pictorul vrea să sugereze, totodată, că muncitorii, după ce au apărat uzina împotriva fasciștilor, au trecut la atac pentru izgonirea dușmanului.

Compoziția s-a închegat pe parcurs, de la primele schițe pînă la definitivarea sa în cărbune, pe linia căutării unei soluții care să slujească ideii de dramatism și dinamism, specifice momentului. După cum ne mărturisea pictorul, în prima etapă el se oprise asupra momentului instalării unui cuib de mitralieră pentru apărarea uzinei. Ideea nu-l satisfăcuse însă din pricină că domina elementul static, grupurile nu erau organic legate, mișcările personajelor erau insuficient precizate, iar compoziția, în ansamblu, nu exprima destulă forță, motive pentru care Șaru a renunțat la acest aspect — considerînd că pornirea la atac împotriva naziștilor simbolizează mai pregnant rolul jucat de gărzile patriotice în actul eliberării.

Schițele de culoare care s-au succedat, în ulei și monotip, demonstrează urmărirea conștientă a reorganizării compoziției în vederea condensării sale, găsirea unor grupaje care să sublinieze coeziunea personajelor, activizarea figurilor menită să exprime elanul și răspunderea care le însuflețește. Reducînd spațiul în care erau plasate figurile, apropiind grupurile, pictorul a obținut o compoziție mai strînsă, mai adunată. Această regrupare, această nouă punere în pagină, ca și mișcările mai largi ale figurilor, dinamizează compoziția. Acum, Șaru își propune realizarea unei mai intense expresivități prin adîncirea psihologică a personajelor, prin crearea unor tipuri distincte, precis individualizate. El dorește, astfel, să adauge la experiența ultimilor ani (în care a obținut rezultate pe linia folosirii culorii și a clarificării unei viziuni monumental-decorative, dar în care personajele păstrau încă trăsături schematice), căutări noi, în ce privește expresia, psihologia, individualitatea eroilor săi. Lucrarea se înscrie pe linia preocupărilor mai vechi ale pictorului — lupta poporului nostru pentru o viață mai bună (amintim aici « Greva minerilor din Valea Jiului », executată pentru Muzeul de Istoria Partidului, și pînza « 1907 », expusă cu 9 ani în urmă la Expoziția Anuală de Stat).

Pictorul *Eugen Popa* surprinde un alt aspect al actului eliberării, și anume, colaborarea dintre gărzile muncitorești și armată. Compoziția redă un cuib de apărare nazist, cucerit de un grup al gărzilor patriotice, în colaborare cu armata. În stînga tabloului, lîngă un zid pe jumătate dărîmat, sînt așezați, în poziție de tragere, doi bărbați și o femeie. În spatele lor, compoziția este străjuită de un tînăr muncitor, stînd în picioare, cu arma în mînă, iar printr-o deschizătură a zidului din centru, se văd doi ostași romîni, scrutînd zarea prin binoclu. Între grupul trăgacilor și tînărul din dreapta, legătura compozițională este creată de un muncitor rănit, culcat de-a lungul tabloului. Prin el, artistul intenționează să simbolizeze ideea sacrificiului adus de popor în această luptă. Gama dominantă a lucrării o constituie diferitele nuanțe de roșu, sugerînd, prin aceste variațiuni cromatice, culoarea steagului de luptă al Partidului și zorile noi deschise de eliberare.

Tot o acțiune coordonată a forțelor patriotice populare și a armatei este redată și în compoziția lui *Spiru Chintilă*. Un grup de muncitori și soldați, baricadați într-o poziție de artilerie hitleristă capturată, înfruntă dușmanul. Acțiunea este plasată în centrul capitalei, sugerat prin blocurile înalte, dar ciuntite de bombardament, ce se proiectează fantomatic pe un cer agitat roșu-portocaliu. După cum ne spunea pictorul, el a abandonat prima viziune compozițională în care acțiunea grupului se desăvîrșește pe orizontal, înscris într-un triunghi, oamenii fiind văzuți mai mult din spate și profil. În forma actuală, compoziția adună oamenii într-un buchet, servind ideea unității de acțiune dintre armată și gărzile muncitorești. La început, pictorul imaginase o compoziție mai spectaculoasă, mai explozivă, la care apoi o renunțat, preferind viziunea unui bloc monolit, a unor oameni cu ținuta sobră, ponderată, gravă chiar.

În compoziția sa, *Alin Gheorghiu* nu localizează concret acțiunea, dorind să dea lucrării sale un caracter mai mult simbolic. Grupul său de muncitori și soldați evoluează într-un mare avînt sub faldurile roșii ale unui drapel larg desfășurat spre pozițiile dușmanului. Socotim meritoriu faptul că tînărul pictor a renunțat la o lucrare aproape finisată, reluînd-o complet. În prima formă, mișcarea personajelor i s-a părut insuficient de dinamică, gruparea prea îngrămădită, ceea ce frîna elanul acțiunii. În prim-plan, existau două figuri întoarse cu spatele ce stinghereau oarecum mișcarea celorlalte. În forma actuală, tocmai aceste două personaje, văzute din profil, duc după ele întregul grup; impresia de avînt o subliniază în special personajul din fruntea grupului și dispunerea compoziției în formă de săgeată.

Cum am amintit mai sus, artiștii noștri s-au inspirat atît din evenimentele istorice ale eliberării Romîniei de sub jugul fascist, cît și din transformările structurale petrecute în anii ce au urmat. De pildă, *Mihai Danu* dedică o vastă compoziție actului istoric al naționalizării industriei. Pictorul, pornind de la necesitatea sublinierii ideii că muncitorii au devenit stăpînii propriilor lor destine, că ei sînt adevărații conducători ai uzinei, a urmărit în tot procesul elaborării imaginii artistice găsirea acelor mijloace care să reliefeze forța și măreția clasei muncitoare. Acțiunea acestei ample și complexe lucrări este fixată în curtea unei uzine în momentul în care muncitorii iau act de decretul istoric al naționalizării. Tabloul emană o deosebită vigoare: prin compoziția sa echilibrată, prin arhitectonica masivă, clară și precisă, prin caracterul impunător al masei de muncitori, cu figuri monumentale, ce pornesc din primul plan al tabloului, continuînd pînă sus, la micile siluete așezate pe un pod ce taie orizontal compoziția. Ideii dominante de stăpîni ai uzinei îi este subordonată elaborarea tipurilor care impun o viziune sintetizantă, o construcție puternică, sculpturală a figurilor, viguros conturate, pe planuri mari, cu un desen ce tinde spre stilizare. Centrul compozițional îl constituie un muncitor, care citește decretul, spre care sînt îndreptate toate privirile, eroul principal rămînînd însă masa de muncitori care participă activ la un act istoric. În fund se vede fanfara, element care sugerează caracterul sărbătoresc al evenimentului. Pictorul intenționează să realizeze lucrarea într-o cromatică sobră, cu economie de mijloace, fără stridențe, folosind cu grijă accentele în sensul reliefării conținutului de idei.

Nu lipsesc din tematica istorică nici aspecte ale trecutului de luptă al clasei muncitoare pentru condiții mai omenești de muncă și existență. Astfel, *Mircea Ionescu* este preocupat de mai mult timp de viața minerilor. El s-a documentat intens asupra condițiilor de tristă memorie, din trecut, în care își duceau viața plină de pericole și mizerie, cei ce vedeau rar soarele. Pictorul nu a șovăit să aleagă drept temă a compoziției sale greva de la Lupeni din 1929. Ezita doar la alegerea acelui moment care să redea esența întregii acțiuni; avea la îndemînă un vast material strîns la fața locului și o documentație amănunțită, care îi slujise și pentru un scenariu cinematografic din viața minerilor, al cărui coautor este. El a ales, ca cea mai semnificativă și importantă, acea clipă în care s-a generalizat printre mineri hotărîrea de a întrerupe lucrul. Pictorul a găsit că va putea exprima această hotărîre neclintită printr-un efect puternic, dat de verticalitatea liniilor. El a postat, la intrarea în mină, un grup masiv de mineri cu fețe dîrze, gata să înfrunte organele de represiune. În schițele inițiale, grupul era plasat în fața unui peisaj deasupra căruia se deschidea o geană de cer albastru, gama cromatică fiind adecvată unui plein-air luminos. Toate acestea însă nu serveau conținutul de idei al compoziției. Așa că artistul — în schița ulterioară — a folosit ca fundal, peretele înalt al minei, ce închide linia de orizont și contribuie la sublinierea atmosferei apăsătoare. Pentru intensificarea tensiunii dramatice el tinde să țină

GHEORGHE IVANCENCO, Reforma agrară — gravură

compoziţia într-o gamă cromatică sobră, rece, de violet-albastru şi griuri. Pentru faza următoare, pictorul are în vedere şi individualizarea tipurilor, prin a căror diferenţiere va evidenţia participarea solidară a diferitelor naţionalităţi la acţiune. El nu neglijează nici amănuntele: lipsa hainelor de protecţie, la unii opinci în loc de altă încălţăminte, lămpi de carbid deschise, ce constituiau un pericol permanent de explozie etc. Prezenţa unui rănit, bandajat la cap, subliniază de asemenea faptul că minerii erau nevoiţi să continue lucrul, chiar accidentaţi. O atenţie deosebită se dă expresivităţii mîinilor. Pe parcurs, poziţia inertă a unor mîini a fost modificată în sensul activizării lor: mîna unuia dintre mineri este încleştată pe un tîrnăcop, a altuia strînge, crispată, traista sărăcăcioasă de merinde, un alt personaj ţine ţigara cu un gest nervos. Feţele, încă nedefinitivate, ale greviştilor, se schiţează supte, osoase, livide, dar energice şi hotărîte. Cromatica lor cenuşie, palidă contrastează dramatic cu tonalitatea caldă a fundalului.

Evenimentele istorice legate de eliberare au oferit şi graficienilor multilaterale surse de inspiraţie. Numai că, prin specificul genului, ei au avut posibilitatea creării unor suite grafice, mai cuprinzătoare sub raport tematic.

Jules Perahim, de pildă, are în proiect un şir de linogravuri cu teme ca: moartea muncitorului, naşterea poeziei proletare, începutul grevei, sfîrşitul grevei, Griviţa 1933, 1 Mai în piaţa palatului etc. Cele mai reuşite vor forma un ciclu de momente din istoria mişcării muncitoreşti în ţara noastră. El se preocupă, de asemenea, de ideea creării unei suite de tipuri, făcînd parte din organele de represiune ale regimului burghezo-moşieresc, din cadrul justiţiei, siguranţei, clerului, oameni politici şi reprezentanţi ai marii burghezii. Ele vor face parte, eventual, din cadrul unor compoziţii sau vor constitui lucrări de sine stătătoare.

Ciclul de linogravuri al lui *Gheorghe Ivancenco* va fi dedicat eliberării şi transformărilor revoluţionare ce i-au urmat. Momentele pe care le-a ales, pornind de la « Insurecţia armată » vor fi « Reforma agrară », « Naţionalizarea », « Reconstrucţia » şi « Electrificarea ». Primele trei linogravuri ale suitei sînt deja definitivate, artistul continuînd completarea documentaţiei la Baia Mare şi la hidrocentrala V. I. Lenin de la Bicaz. « Reforma agrară » — a doua linogravură din serie — plasează acţiunea în Ţara Oaşului, înfăţişînd un grup de oşeni vînjoşi, cu portul specific, ieşiţi pe cîmp să ia în stăpînire pămîntul de mult rîvnit. Grupînd grosul masei de ţărani în stînga lucrării, unde alcătuiesc un bloc masiv, în centrul compoziţional este plasat un personaj monumental ce se proiectează singur pe fundalul liber din dreapta. El măsoară pămîntul cu gesturi calme şi sigure ce conferă întregii lucrări un aer sărbătoresc şi solemn. « Naţionalizarea » a fost sintetizată de artist într-o imagine simplă, dar elocventă: un muncitor vopseşte cu bidineaua firma veche ce atîrnă deasupra porţii uzinei, secondat de un alt muncitor ce-i ţine vasul cu vopsea. Roşul proaspetei firme vine să dea sensul simbolic al întregului eveniment, atît de laconic relatat. Aşa cum afirmă şi artistul, documentările repetate din ultimii ani, întreprinse în diferite centre industriale, i-au dat posibilitatea să cunoască mai îndeaproape mediul muncitoresc, îndreptindu-i creaţia de la peisaj spre viaţa poporului.

Eva Cerbu se află în faza unor căutări înfrigurate, în vederea realizării ciclului de gravuri în linoleum, colorate, care evocă acţiuni ale gărzilor patriotice. Prima linogravură, ce reprezintă o coloană masivă de muncitoare şi muncitori înarmaţi, a fost definitivată, după numeroase căutări, într-o interesantă punere în pagină. În intenţiile artistei, acestei prime piese îi va urma, între altele, o lucrare inspirată din pregătirea lozincilor ce chemau poporul la luptă şi o imagine reprezentînd un ostaş al forţelor patriotice.

Suita litografică, proiectată de *Gh. Adoc*, este inspirată din lupta ilegală a partidului nostru, culminînd cu victoria insurecţiei armate din 23 August 1944. Cele cinci compoziţii — în prezent aflate în fază de schiţe — evocă acţiuni ca: o şedinţă ilegală, munca într-o tipografie ilegală, răspîndirea de manifeste, un miting fulger într-o uzină şi însfîrşit, momentul luptelor pentru eliberare. Primele două schiţe preliminare, ale « Şedinţei ilegale » dădeau impresia că persoanele aşezate, în mod convenţional, în jurul unei mese peste care îşi revarsă lumina o lampă agăţată în tavan, discută lucruri oarecari. În schimb, într-o altă variantă a compoziţiei, ce va deveni probabil imaginea definitivă, este sugerată ideea unei întîlniri conspirative. Acest lucru reiese atît din atitudinea participanţilor, care ascultă captivaţi, cu trupurile aplecate înainte, cele expuse de un muncitor vîrstnic cît şi din plasarea grupului într-un pod scund, luminat printr-un geamlîc. Caracteristică este şi atmosfera din « Răspîndirea de manifeste », acţiune desfăşurată de trei ilegalişti într-o noapte ploioasă, pe străzile slab luminate ale unui orăşel de provincie, de pe vremuri.

GABRIELA MANOLE ADOC, Griviţa 1933 — ghips patinat

* * *

Din acţiunile premergătoare eliberării, s-a inspirat şi sculptorul *Ion Irimescu*, pentru compoziţia sa, care evocă luptele partizanilor desfăşurate în ţara noastră. Alegerea temei cît şi rezolvarea plastică sînt originale şi inedite. Artistul plasează locul acţiunii sale într-un mediu neobişnuit pentru sculptură: într-o barcă pescărească. E vorba aici de îndeplinirea unei misiuni de către partizanii din Delta Dunării. Mediul acesta neobişnuit în sculptură oferă un postament original pentru amplasarea figurilor în spaţiu, permiţînd totodată o armonioasă evoluţie a ritmului compoziţional. Nedefinitivată încă tipologic, se schiţează totuşi de pe acum reliefarea unor tipuri de oameni dîrji şi energici. Din elemente ca pelerine, pistoale-mitralieră etc., sculptorul tinde să sugereze ideea susţinerii active a partizanilor prin contactul din spatele frontului cu trupele sau cu patrioţii.

Tot o pagină a trecutului de luptă al poporului nostru ilustrează şi sculptoriţa *Gabriela Manole Adoc*, prin grupul său statuar, consacrat grevei de la Griviţa din 1933. Compoziţia, terminată cu citáva vreme mai înainte, urmează să fie prezentată pentru expoziţia de stat din acest an. Grupul reprezintă trei muncitori ceferişti, care formează un bloc puternic, unit. Unul din tovarăşi a fost rănit în luptă, fiind susţinut de figura impunătoare, ca de granit, a personajului central. Impresia aceasta de bloc monolit este creată atît de coeziunea celor trei eroi, de plasarea lor, spate la spate, în poziţie de apărare reciprocă, dar mai ales de expresia plină de forţă, de hotărîre şi dîrzenie pe care o emană întreaga lor personalitate. Văzută în mase sculpturale mari, pe care lumina creează contraste sugestive, compoziţia are un caracter simbolic, plin de dramatism.

Legată tot de evenimentele de la Griviţa este şi lucrarea lui *Dorio Lazăr*, închinată memoriei eroului clasei muncitoare, utecistul Vasile

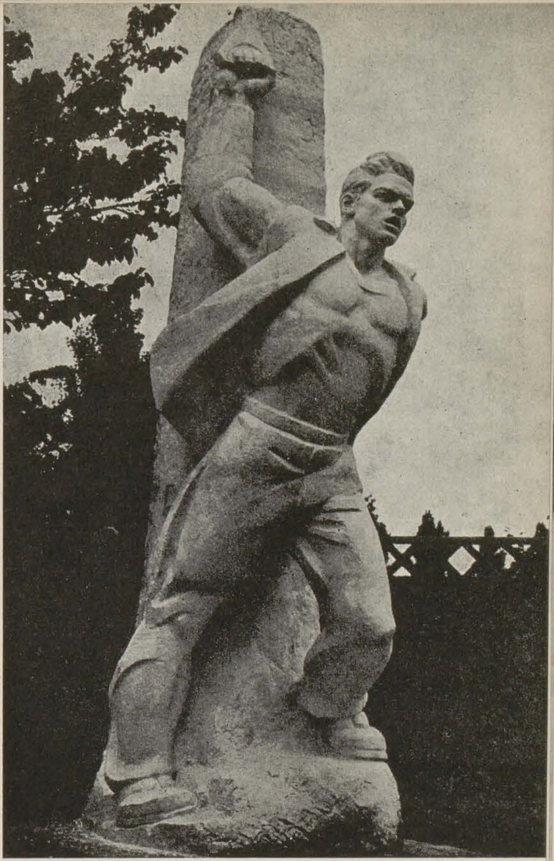
Roaită. Monumentul a fost executat pentru staţiunea de pe litoral ce poartă numele eroului şi-l imortalizează cu mîna încleştată pe sirenă, lovit de gloanţe, cu corpul împins înainte, gata să se prăbuşească, creînd totuşi impresia unei mari avîntări. Statuia a fost concepută pentru piatră, de aceea volumele sînt masive, dăltuite în planuri mari şi simple, iar construcţia feţei este viguroasă, dînd întregii imagini un aspect monumental şi eroic. Cealaltă lucrare a lui Dorio Lazăr, în curs de pregătire, reprezintă figura unui ostaş sovietic, a unui muncitor din gărzile patriotice şi a unui ostaş romîn, simbolizînd eliberarea. Compoziţia concepută pentru bronz, ni s-a părut foarte dinamică, creînd impresia că cele trei corpuri ce se aruncă în luptă sînt arcuri întinse la maximum. Soldatul sovietic din mijloc, cu pelerina fluturînd în vînt, asemenea unor aripi într-o desfăşurare impetuoasă, duce după sine şi celelalte două figuri. Artistul a reuşit astfel să creeze cu elemente realiste o compoziţie cu valoare de simbol, sugerînd prin romantismul revoluţionar ce se degajă, ideea caracterului eroic al actului eliberării. Artistul era pus în faţa situaţiei de a alege între alternativa creării unei compoziţii ca un bloc masiv, ori cealaltă posibilitate — de a sugera un puternic dinamism prin mişcări larg desfăşurate, chiar cu riscul ivirii unor goluri « nesculpturale ». Artistul a ales cea de a doua soluţie, care i s-a părut mai fericită pentru exprimarea ideilor legate de eliberare.

Aceeaşi temă a fost văzută într-un chip cu totul diferit de *Laizer Martin*, care a găsit întruchiparea acestei idei în figura unui deţinut politic eliberat, cu cătuşele rupte, cu figura sobră şi reţinută. El intenţionează să redea un om călit în luptă, pe care închisoarea şi toate torturile îndurate l-au învăţat să nu-şi exteriorizeze zgomotos durerile şi bucuriile. De aceea, a căutat o poză mai mult statică, în care mişcarea este creată atît de capul semeţ ridicat, cu privirea aţintită înainte cît şi de braţe — cel drept cu cătuşele rupte, împins înapoi, cel stîng ridicat la piept. Haina de ocnaş, de postav dur, bine sugerat, e descheiată pe piept, dezvelind toracele osos. La spatele lui, sculptorul va ridica urme de stînci şi gratii ce vor aminti de zidurile dărîmate ale închisorii.

* * *

În cuprinsul acestui articol au fost prezentate doar cîteva aspecte ale intenselor pregătiri desfăşurate de artiştii plastici bucureşteni în vederea expoziţiei ce se va deschide cu prilejul aniversării unui deceniu şi jumătate de la eliberarea patriei noastre de sub jugul fascist.[1]) Desigur că la reuşita expoziţiei vor contribui în stilurile cele mai personale, artiştii de pe tot întinsul ţării, prin lucrări din ramuri şi genuri diferite ale artelor plastice, îmbrăţişînd tematica cea mai diversă. Expoziţia va constitui un nou şi minunat prilej de manifestare a modului în care artiştii plastici se identifică cu munca şi năzuinţele întregului popor, în strădania de a consolida şi duce mai departe victoriile cucerite de clasa muncitoare.

[1]) Lucrările reproduse în cadrul acestui articol au fost fotografiate pe cînd se aflau în curs de realizare.



DORIO LAZĂR, Vasile Roaită — ghips

GHEORGHE ŞARU, Gărzile muncitoreşti la 23 August 1944 — ulei

I. N. STASEVICI, În mlaștinile din Bielorusia — ulei

INSEMNĂRI DESPRE ARTA BIELORUSIEI SOVIETICE

P. GAVRILENKO
Preşedintele U.A.P. din R.S.S. Bielorusă

Departe, în trecutul îndepărtat își găsesc rădăcinile din care şi-au tras forţele lor vitale arta populară şi arta cultă a poporului bielorus. Cu tot jugul greu al ţarismului, al asupririi naţionale şi sociale, cu toată lipsa condiţiilor pentru dezvoltarea culturii, poporul bielorus a creat remarcabile opere de artă care şi astăzi ne captivează prin uimitoarea lor profunzime de idei şi înalta măiestrie artistică.

Exemplare de centuri, care s-au păstrat (în fragmente) pînă astăzi, gravura în lemn, ceramica, ţesăturile şi operele artiştilor K. S. Zarianka,

N. M. VORONOV, Dimineață de Octombrie în orașul Minsk, anul 1917 — ulei

N. I. Selivanovici, A. G. Goravski, V. K. Bialinițki-Birulia, ne conving cu profunzime că arta plastică bielorusă îşi are trecutul său glorios. Cu toate acestea, arta plastică bielorusă a primit o dezvoltare multilaterală doar mulţumită victoriei Marii Revoluţii din Octombrie.

Arta plastică profesionistă din Bielorusia este creaţia Marelui Octombrie, ea afirmîndu-se şi întărindu-se pe drumul realist în luptă cu formalismul, sub influenţa autorităţii indiscutabile a marilor maeştri ruşi ai artei realiste.

Din primele zile după instaurarea puterii sovietice în Bielorusia, artiştii K. S. Eliseev, V. M. Kudrevici, M. P. Staniuta, I. M. Kruger, N. V. Duciţ, I. M. Pen, S. N. Kravcenko, P. V. Kovrovski, B. F. Zvinogrodski şi alţii au strîns în jurul lor tineretul talentat format din fii de muncitori şi ţărani (cu toate că înşişi artiştii din acel timp nu erau încă uniţi organizatoric).

Complexitatea imprejurărilor în Bielorusia din perioada războiului civil şi a intervenţiei străine, a îngreuiat activitatea creatoare şi de organizare a artiştilor Bielorusiei. După izgonirea intervenţioniştilor din Bielorusia, Minskul a devenit centrul de cultură şi artă al republicii noastre. În capitala republicii a început o vie activitate creatoare a artiştilor plastici. În uriaşul avînt al poporului nostru, artiştii au văzut noua atitudine socialistă faţă de muncă. Schimbările extraordinare produse de perioada de reconstrucţie în ţara noastră au convins pe artişti că munca lor de creaţie este necesară şi folositoare pentru marea cauză a întregului popor — cauza întăririi şi construirii unui stat nou în lume — stat al muncitorilor şi ţăranilor. În lucrările « Întoarcerea de la muncă », de pictorul M. Ende, « Munca », de sculptorul A. Grube, « Ciocănarul », de pictorul V. Volkov, « Comsomolist-cizmar », de pictorul I. Pen şi în lucrările altor artişti din această perioadă, sînt reflectate munca şi viaţa noului om liber.

Prin hotărîrea guvernului, în oraşul Vitebsk a fost organizat institutul practic de artă iar în alte oraşe ale Republicii Bieloruse s-au organizat ateliere, cercuri de studii şi cursuri în cadrul cărora, tineretul talentat îşi continua învăţătura.

Arta plastică bielorusă, în primii ani ai dezvoltării sale, n-a fost izolată de curentele formaliste, care în acel timp existau nu numai în Bielorusia. În Vitebsk lucrau mulţi artişti aparţinînd diferitelor curente în artă.

Reprezentantul « lumii artei » era M. V. Dobujinshi; artiştii impresionişti erau M. Brazer, S. Iudovin. O puternică pătură intermediară era formată din grupul de artişti formalişti care consta din asemenea reprezentanţi de seamă ai diferitelor curente artistice extremiste de stînga, ca, de pildă cubistul Iakerson, cezanistul A. R. Falk, suprematistul K. S. Malevici şi expresioniştii Mark Şagal, Punin şi alţii, care tindeau să desprindă tineretul de influenţa artiştilor realişti şi să ocupe o poziţie dominantă în arta plastică a Bielorusiei.

Grupul extremist de stînga al artiştilor formalişti încerca să ia conducerea tinerei arte sovietice bieloruse şi să rupă pe artişti de inspiratorul lor nemijlocit — partidul şi poporul lor. Arta acestui grup era străină şi de neînţeles pentru majoritatea artiştilor bieloruşi; tendinţa acestui grup de a-şi impune poziţia a întîmpinat o rezistenţă activă şi o critică aspră. Partidul Comunist din Bielorusia a ajutat pe artişti în lupta lor împotriva influenţelor şi rămăşiţelor străine, a dus lupta cu tot felul de metode de comandă în artă, a dat ajutor material artiştilor bieloruşi. În anul 1923 şcoala practică de artă a fost reorganizată ca şcoală medie de artă. Locul conducător între profesorii şcolii l-au ocupat artiştii realişti: sculptorul M. A. Kerzin, pictorii V. V. Volkov, F. A. Fogt, N. P. Miholap, M. M. Ende, M. V. Lebedeva şi alţii. Şcoala medie tehnică de artă din Vitebsk a devenit centrul învăţămîntului artistic în Bielorusia. Ea a jucat un mare rol în pregătirea cadrelor naţionale, care au fost educate pe baza principiilor realiste. Primii elevi care au promovat şcoala au constituit nucleul de bază în organizaţia încă tînără pe atunci a artiştilor bieloruşi, ocupînd poziţii temeinice pe drumul realismului şi apărînd în activitatea lor practică şi teoretică acest principiu. Pictorii E. A. Zaiţev, E. E. Krasovski, M. Z. Beleniţki, M. I. Monoszon, A. B. Zaborov, A. V. Volkov, K. M. Kosmaciov, E. N. Tihanovici, sculptorii Z. I. Azgur, A. O. Bembel, A. K. Glebov şi alţii, sînt şi astăzi un colectiv activ de artişti în cadrul uniunii noastre de creaţie.

Tînăra artă plastică bielorusă a fost ajutată frăţeşte de către artiştii din Moscova şi Leningrad, care au contribuit la crearea în Bielorusia a unei asociaţii asemănătoare AHRR-ului (Asociaţia Artiştilor din Rusia Revoluţionară — n. t.). În Bielorusia, la Vitebsk, au fost create organizaţiile tinerilor artişti O.M.A.H.R.R. şi a fost alcătuită la Minsk organizaţia R.O.M.B. (Organizaţia revoluţionară a artiştilor Bielorusiei), care în activitatea ei de creaţie şi de organizare stătea pe platforma A.H.R.R.-ului.

Aceste organizaţii contribuiau la lărgirea contactelor cu artiştii Moscovei şi Leningradului şi cu ajutorul artiştilor poporului frate rus, artiştii bieloruşi au dus o luptă activă împotriva a tot felul de tendinţe şi curente dăunătoare în arta plastică a Republicii Bieloruse.

Din anul 1927, au început să fie organizate periodic la Moscova expoziţii ale artiştilor bieloruşi. Acestea dădeau posibilitatea artiştilor bieloruşi să cunoască mai pe larg arta plastică din ţara noastră (U.R.S.S.- n. t.), permiţînd totodată opiniei publice a ţării să cunoască arta R.S.S. Bieloruse. Aceste expoziţii au constituit un stimulent pentru creaţia artiştilor Bielorusiei, au constituit o bază de apreciere mai obiectivă şi mai profundă a rezultatelor obţinute şi a deficienţelor existente. În această perioadă, la viaţa artistică a republicii noastre au luat parte artiştii Kerzin, Grube, Filipovici, Volkov, Brazer, Kudrevici, Duciţ, Staniuta, Vier, Pen, Kruger, Mariks, Kastelinski, Slepian; dintre tinerii artişti, Ahremcik, Zevin, Ruţai, Azgur, Axelrod. Creaţia acestora, prin forma lor de expresie, era diversă. Între ei aveau loc, adesea, discuţii aprinse şi se făceau aprecieri asupra curentelor formaliste. Dar ei erau pionierii care au pus primii bazele consolidării forţelor de creaţie într-un singur colectiv general, ei înşişi fiind primii artişti activi ai acestui colectiv.

În perioada transformării socialiste a economiei naţionale, din 1926 pînă în 1934, arta plastică bielorusă a obţinut o recunoaştere largă din partea oamenilor muncii din republica noastră. Au apărut opere monumentale în sculptură şi tablouri tematice în pictură. Din această perioadă sînt datate lucrări executate în sculptură: bustul lui Lenin de A. B. Brazer, monumentul lui Lenin şi Dzerjinski de A. V. Grube, busturile scriitorilor bieloruşi de I. Z. Azgur.

În acelaşi timp, a început o activitate febrilă de creaţie a sculptorilor pentru decorarea Casei Guvernului, acţiune la care au luat parte sculptorii Kerzin, Bembel, Azgur, Glebov, Ismailov, Orlov, Riter. Această acţiune a contribuit la alcătuirea unui colectiv de sculptori de o înaltă calificare, colectiv care ulterior a devenit cunoscut şi în afara republicii noastre.

Tematica contemporană a ocupat treptat locul principal în creaţia artiştilor.

Formarea, în 1933, a Uniunii Artiştilor Plastici Sovietici din Bielorusia, care reunea pe artişti în cadrul platformei date de metoda realismului socialist, a reprezentat baza dezvoltării ulterioare a tuturor formelor şi genurilor artei plastice. Educaţia ideologică a artiştilor în cadrul uniunii, organizarea învăţămîntului de specialitate sub aspectul unui studio pentru tinerii artişti bieloruşi a avut o mare însemnătate pentru dezvoltarea artei plastice bieloruse. Perioada dintre anii 1935—1940 a

A. D. ŞIBNEV, « Există un astfel de partid » — ulei

V. K. ȚVIRKO, Răscoala pescarilor de pe lacul Naroci — ulei

înregistrat o bogată activitate creatoare a întregului colectiv de artiști din Bielorusia. În această perioadă, artiștii Bielorusiei au creat picturi murale la Teatrul de Operă și Balet, la postul de grăniceri Negoreloe a fost executat un panou cu tema « Dneprostroi » și « Treierișul în colhoz ». În același timp, au fost împodobite cu opere de artă Palatul pionierilor, Pavilonul bielorus al expoziției agricole unionale din anul 1939, precum și alte clădiri de interes obștesc.

Un indicator al realizărilor artei plastice bieloruse precum și un raport al artiștilor despre activitatea lor de creație, l-a constituit expoziția, care a coincis cu decada artei bieloruse de la Moscova, din anul 1940, precum și expoziția de artă pe întreaga Bielorusie, care a avut loc la Minsk.

Cu prilejul intrării Bielorusiei apusene în componența Republicii Sovietice Socialiste Bieloruse (1939), în colectivul artiștilor sovietici bieloruși a intrat o serie de pictori, sculptori și graficieni talentați din această parte a țării.

Raportul de creație al artiștilor bieloruși, expus la Moscova în anul 1940, indica progresul ideologic și artistic al organizației bieloruse a artiștilor plastici. O serie de opere de dinainte de război ale artiștilor Ahremcik, Zaițev, Volkov, Tihanovici, Monoszon, Davidovici,

A. O. BEMBEL, Portretul muncitoarei A. M. Mazurenko — ghips

S. I. SELIHANOV, Portretul muncitorului A. N. Kamenskin, de la uzina K. E. Voroșilov — bronz

Krasovski, Kerzin, Brazer, Azgur, Glebov, Bembel, Orlov şi ale altora, au reprezentat realizări importante în dezvoltarea artei plastice bieloruse.

Forţa vitală a artei plastice bieloruse, a legăturii sale cu poporul s-a reliefat în mod strălucit în anii grei ai Marelui Război pentru Apărarea Patriei. Activitatea ideologică, de creaţie precum şi cea organizatorică, din anii 30 a unit strîns colectivul de artişti într-o singură familie, care în anii grei de război nu s-a destrămat. Fie înrolaţi în armata sovietică, fie încadraţi în detaşamentele de partizani, fie evacuaţi în Sverdlovsk, Novosibirsk şi în alte oraşe şi raioane ale ţării noastre, artiştii bieloruşi au contribuit nu numai cu arma dar şi cu mijloacele artei plastice, la învingerea duşmanului. Martori oculari şi participanţi la Războiul de Apărare a Patriei, artiştii plastici au trăit împreună cu întregul popor sovietic greutăţile retragerii şi bucuria victoriei, au întruchipat în operele lor cele văzute în timpul războiului. Artiştii plastici Kudrevici, Ahremcik, Azgur, Glebov, Bembel, Zaiţev, Suhoverov, Davidovici, Krasovski, Pavlovski, Ran, Malkin şi alţii au fixat în lucrările lor acţiunile de luptă ale armatei sovietice şi ale partizanilor, au creat portretele fiilor glorioşi ai poporului bielorus, şi, cu toate că aceste lucrări din timpul războiului prezintă încă mari deficienţe în domeniul măiestriei artistice, ele nu au nimic artificial, ci conving prin veridicitatea lor, aducînd, fără îndoială, un mare aport în evoluţia plasticei noastre.

Cu toate condiţiile grele de atunci, artiştii bieloruşi au organizat la Moscova, în anul 1944, la Galeria de Artă Tretiakov, o expoziţie de artă închinată celei de a 25—a aniversări a Bielorusiei sovietice.

În anii luptei eroice împotriva duşmanului odios, arta bielorusă a crescut ideologic şi s-a întărit organizatoric. Ea cuprindea teme care reflectau mînia poporului împotriva invadatorilor, devenind o artă a patriotismului sovietic. Pictorii şi sculptorii au fixat în operele lor chipurile fiilor poporului lor, care şi-au glorificat patria în lupte: Dovator, Gastello, Talalichin, Zaslonov, Bumajkov şi ale multor altor eroi, al căror nume a intrat în letopiseţul faptelor eroice ale poporului bielorus. Arta plastică s-a ridicat pe o nouă treaptă în epoca ce a urmat eliberării Bielorusiei de sub stăpînirea fascistă. Cu toate grelele condiţii de după război, artiştii au participat anual la toate expoziţiile republicane şi unionale. Artiştii bieloruşi ar fi putut dobîndi rezultate şi mai bune în acest timp dacă n-ar fi existat o serie de factori şi cauze care au îngreunat dezvoltarea noastră în domeniul creaţiei. În anii războiului au pierit toate lucrările de artă plastică realizate de artiştii bieloruşi în perioada anterioară, lucrări care fuseseră create şi strînse vreme de 25 de ani. Au pierit exemplare dintre cele mai rare de artă populară şi colecţiile de mare valoare de artă plastică bielorusă ale Galeriei de tablouri din Bielorusia.

În prezent, datorită grijei Guvernului şi Partidului nostru pentru artişti, greutăţile provocate de război au rămas departe, în urmă, în vreme ce noile condiţii materiale create pentru artişti contribuie din plin la înflorirea actuală a artei noastre. Ultima expoziţie de artă plastică bielorusă din cadrul decadei culturii bieloruse care a avut loc la Moscova în anul 1956, a făcut bilanţul etapei postbelice în dezvoltarea artei noastre plastice. În decursul ultimilor ani — 1956-1958 — activitatea creatoare a pictorilor şi sculptorilor a fost concentrată asupra creării operelor închinate celei de a 40—a aniversări a Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie şi celei de a 40-a aniversări a formării Republicii Sovietice Socialiste Bieloruse şi a Partidului Comunist din Bielorusia.

Documentul de Partid « Pentru o strînsă legătură a literaturii şi artei cu viaţa poporului » expus în cadrul cuvîntării tovarăşului N. S. Hrusciov, a mobilizat pe artişti la crearea de opere care oglindesc zilele noastre. În aceşti ultimi ani, artiştii bieloruşi au lucrat cu încordare la opere care reflectă realitatea contemporană. Noile opere realizate în acest timp de către pictorii bieloruşi sînt diferite ca tematică. Ele oglindesc istoria revoluţionară şi faptele eroice ale poporului nostru în Marele Război pentru Apărarea Patriei, precum şi viaţa constructivă de astăzi a poporului nostru.

Tablourile « În ajun » de K. Kosmaciov, sculptura « Lenin cu o fetiţă », de Z. Azgur, înfăţişează chipul conducătorului, al fondatorului Partidului nostru şi al Statului Sovietic — V. I. Lenin. Despre evenimentele Marelui Octombrie povesteşte tabloul lui N. Voronov « Dimineaţă de Octombrie în oraşul Minsk 1917 ». În tabloul lui L. Ran « Veşti din Petrograd », evenimentele se petrec într-un sat bielorus, unde muncitori din Piter au adus veşti despre decretele lui Lenin asupra păcii şi asupra pămîntului. Despre istoria revoluţionară a Bielorusiei grăiesc tabloul lui V. Ţvirko « Răscoala pescarilor de pe lacul Naroci » şi « Din trecut » de A. Kugel. Artistul P. Kroholev a pictat tabloul « Inscriere-n colhoz » pe tema colectivizării agriculturii. Marele Război de Apărare a Patriei şi lupta eroică a poporului nostru se reflectă în lucrarea « Apărătorii Brestului » realizată de pictorul I. Ahremcik, în tabloul lui E. Zaiţev, despre legendarul Konstantin Zaslonov, în tablourile « Partizanii » de tînărul artist I. Stasevici şi « Datoria e o cinste » de M. Saviţki. În sculptură, se distinge lucrarea lui V. Poliiciuk — « Ostaşul rănit ».

Pe temă contemporană, au fost realizate — în pictură — « Portretul oţelarului de la uzina de tractoare » de E. Krasovski, « Tractoarele din Minsk pentru ogoare » de M. Monoszon, «Reconstruim Gomelul» de A. Sevcenko, « Zidăriţa » de M. Saviţki, « Tineri constructori din Minsk » de V. Stelmaşonok. Din seria de portrete ale oamenilor înaintaţi din industrie şi agricultură, ale oamenilor de ştiinţă şi cultură, menţionăm lucrarea lui Z. Azgur «Stakor Mitkovici», «Portretul muncitoarei A. M. Mazurenko» de A. Bembel, « Cap de muncitor » de S. Selihanov.

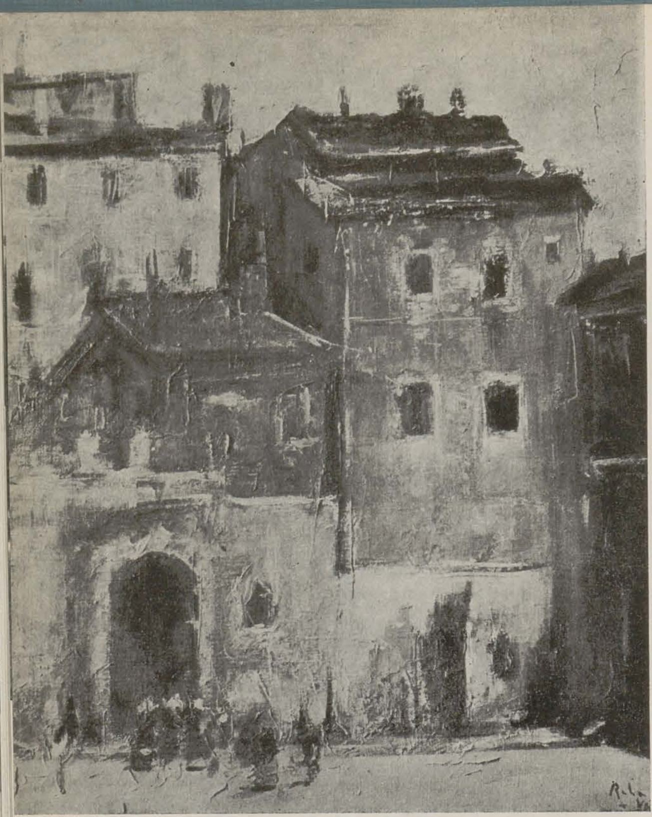
A. O. BEMBEL, Aviatorul N. F. Gastello — bronz

Graficienii au închinat, de asemenea, operele lor istoriei şi vieţii noastre contemporane. Linogravurile lui A. Ticina, înfăţişează noul Minsk; S. Gherus a creat o serie de portrete de muncitori constructori. S-au creat şi tablouri de gen, ca « Trece armonistul » de V. Kudrevici, « Studenta de la cursurile fără frecvenţă » de V. Saviţki, « Profesoara » de I. Rozdzialovskaia. Pictorii K. Maksimţev, G. Azgur, N. Duciţ, L. Leitman, B. Zvinogrodski, I. Puşkov, au creat o serie de peisaje înfăţişînd Bielorusia noastră.

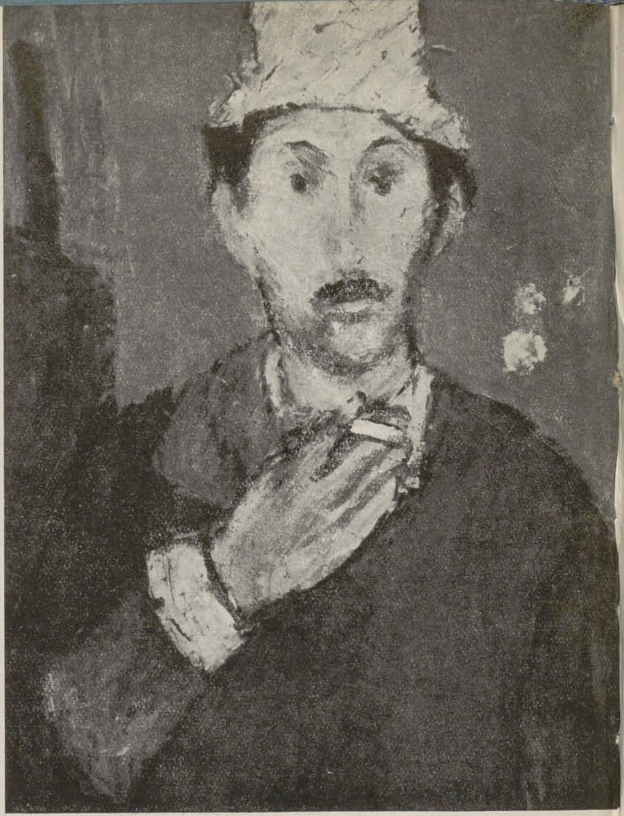
Aceasta nu este lista completă a operelor create de artiştii noştri. Din ceea ce s-a menţionat se poate însă aprecia activitatea creatoare a artiştilor bieloruşi.

În aceşti ani postbelici artiştii bieloruşi au desfăşurat o bogată activitate de creaţie. Zi de zi, am simţit alături de noi grija şi sprijinul Partidului şi Guvernului nostru. În aceşti ani, artiştii bieloruşi au creat opere pe măsura forţelor lor creatoare, opere care au fost adesea supuse discuţiilor opiniei publice sovietice.

O parte dintre aceste lucrări, a fost prezentată în Expoziţia de artă plastică bielorusă, deschisă în Republica Populară Romînă. Artiştii bieloruşi vor primi cu bucurie observaţiile critice care vor fi făcute artiştilor noştri atît din partea opiniei publice romîneşti cît şi din partea artiştilor plastici romîni, a căror bogată experienţă de creaţie va ajuta artiştilor noştri în viitoarea lor activitate creatoare.



CORNELIU BABA, Peisaj venețian — ulei



DAN HATMANU, Autoportret — ulei

CRITICA SOVIETICĂ DESPRE ARTA CONTEMPORANĂ ROMÎNEASCĂ

Expoziția de artă plastică a țărilor socialiste de la Moscova a demonstrat forța și viabilitatea artei realismului socialist, întemeiată pe însușirea și dezvoltarea tradițiilor naționale, îmbogățite de un conținut nou, socialist.

O strălucită confirmare a acestui fapt — limpede exprimat în critica plastică sovietică din ultimele luni — a constituit-o sectorul romînesc.

« Continuînd tradiția avansată, progresistă — scrie A. *Tihomirov* — a pictorilor realiști romîni din secolul al XIX-lea ca Th. Aman, N. Grigorescu, I. Andreescu, Șt. Luchian, O. Băncilă și alții, muncind în strînsă legătură cu poporul muncitor din țara lor, pictorii din R.P.R., afirmă prin creația lor acel nou, care caracterizează perioada de construire a socialismului în Romînia » [1])

Socotim de cuviință să împărtășim cititorilor noștri cîteva dintre impresiile criticilor sovietici despre realizările de artă contemporană romînească, prezentate la Moscova.

După o caracterizare amplă a întregii expoziții, în cadrul căreia au fost subliniate ca trăsături comune ale aproape tuturor lucrărilor prezentate: optimismul, apartenența marii majorități a participanților la metodele realiste de zugrăvire a realității, specificul național și caracterul general uman, criticul de artă sovietic *A. Kamenski* în studiul său [2]) trece la analiza fiecărui sector al expoziției în parte.

« *In republicile europene democrat populare* — scrie A. Kamenski — *tradițiile artei plastice profesioniste își au o veche și multilaterală istorie. După instaurarea puterii populare a intervenit însă necesitatea revizuirii și reinterpretării critice a acestor tradiții, necesitatea selectării a tot ceea ce este viu, sănătos, prețios și însemnat dezvoltării lor, potrivit cerințelor noii contemporaneități socialiste. După cum convingător arată expoziția, în majoritatea cazurilor procesul amintit s-a dezvoltat organic și consecvent, ca de pildă în Republica Populară Romînă* ».

În continuare, autorul studiului face o amplă analiză a realizărilor din țara noastră în domeniul picturii, arătînd că în numeroase lucrări create de artiștii romîni, privitorul descoperă o puternică contopire între tradițiile cele mai bune ale artei romînești și simțul cu adevărat nou de înțelegere a realității și vieții.

«*Mă gîndesc și la principiile structurării concepțiilor ideologico-imagistice și la particularitățile căutării stilului și la modul cum este găsită forma plastică — picturală a tabloului* », scrie autorul studiului. Iar *G. Koniahin*, în Kommunist, aprofundează și exemplifică problema arătînd că « *tradițiile clasicilor realiști romîni și-au găsit o nouă dezvoltare în creația lui Corneliu Baba. Expoziția a oferit numeroase exemple ale spiritului inovator. Să luăm, de pildă, două tablouri ale lui Corneliu Baba: « Odihnă la cîmp » și « Țărani », care înfățișează soarta grea a țăranilor din Romînia veche. Creația lui Baba a moștenit cele mai frumoase tradiții realiste ale artei romînești. În același timp însă, tablourile sale conțin și elemente noi — dezvăluirea profundă a contradicțiilor sociale care și-a găsit expresia în sistemul plastic al lucrărilor, în dramatismul și tensiunea coloritului. Așa a putut realiza tabloul, pictorul realist al Romîniei noi* ». [3])

---

[1]) A. *Tihomirov* « Operele artiștilor romîni », Iskusstvo, Nr. 4/1959

[2]) A. *Kamenski*, « Sub 12 steaguri » (note asupra Expoziției de artă plastică a țărilor socialiste) din « Drujba Narodov », Nr. 3/1959.

[3]) G. *Koniahin*, « Viitorul aparține artei realiste » Kommunist, Nr. 8/1959.

Aprecieri asemănătoare formulează asupra creației maestrului romîn și A. Kamenski în articolul citat. «*Alăturind tablourilor lui Baba pînzele altui mare pictor romîn contemporan — Alexandru Ciucurencu — devine limpede amploarea gamei stilistice din lucrările artiștilor plastici romîni. Și nu numai stilistice: însuși modul cum Ciucurencu crează imaginea diferă mult. Baza compoziției la Baba este narațiunea desfășurată cu numeroase « galerii » tematice, nuanțe psihologice; paleta sa este reținută, contrastele cromatice acute îi sînt străine. În tablourile lui Ciucurencu narațiunea tematică este extrem de laconică, lipsită de ramificații narative complexe. În schimb, semnificația procedeelor de expresie specifice picturii — coloritul, plastica, ritmul — cresc aci considerabil, constituind elementul principal al imaginei. În « 1 Mai liber » stropii limpezi ai steagurilor roșii pe fondul alb-gălbui, mișcarea tumultoasă a unei mulțimi cu numeroase chipuri, reflexele pline de licăr însorit, crează în esență acea atmosferă de sărbătoare plină de bucurie a poporului liber.*

Un sistem asemănător de procedee îl observăm și în compoziția plină de patos eroic « Ana Ipătescu » și în alte lucrări ale maestrului ».

« *O altă impresie* — remarcă un alt critic sovietic — *lasă peisajele lui A. Ciucurencu. Foarte frumos și expresiv este peisajul de iarnă. El nu este numai un ecou al liricei peisagiste plină de emoție a lui Andreescu, ci o adevărată continuare a tradițiilor de creație ale acestui clasic al peisajului romînesc* ». [1])

«*Bogăția, finețea și varietatea gîndirii poetice și culturii plastice a maeștrilor picturii romînești* — continuă A. Kamenski — *este convingător dovedită de materialul expoziției de care ne ocupăm*».

Tabloul « *Bărcile în Sulina* » de M. Bunescu este calificat de pildă de către A. Kamenski drept « *unul din cele mai frumoase peisaje ale expoziției, prin pictura sa suculentă, materială și armonioasă* ». Au fost cu deosebire apreciate naturile moarte ale lui *D. Ghiață*, peisajul lui *L. Grigorescu* și *E. Popa*, reliefurile lui *Gheza Vida*, desenele lui *P. Erdös*.

« *Artiștii plastici romîni* — conchide A. Kamenski — *încearcă tot mai des în ultimii ani să creeze și lucrări cu teme actuale ori istorice care să aibă o vastă și semnificativă rezonanță socială. Este o năzuință extrem de fecundă care dovedește orientarea justă a căutărilor creatoare ale reprezentanților artei realiste romînești* »

---

[1]) *A. Tihomirov* op. cit.

Calificînd expoziția de la Moscova ca o verigă legitimă în lanțul fenomenelor de semnificație internațională din perioada postbelică, *Natalia Sokolova*, în articolul său intitulat « Apologia omului » [2]) socotește că elementul comun și în același timp cel mai însemnat care a caracterizat expoziția a fost interesul față de om, manifestat de artiștii plastici aparținînd tuturor naționalităților. « *Este necesară chiar o precizare:* — adaugă Sokolova — *pe artiști îi caracterizează interesul față de omul care construiește socialismul, dorința intensă a acestora de a-l confirma ca pe o imensă valoare estetică a întregului glob terestru* ».

Vorbind în articolul său despre simplitate, pe care o consideră drept una din însușirile specifice ale artei moderne, Sokolova ține să precizeze că nu se gîndește de fel la acea « simplificare » practicată de artiștii naturaliști și formaliști.

« *Este suficient să privim tablourile maestrului romîn Corneliu Baba* — scrie Sokolova. *Ele reprezintă o pildă de contopire a simplității și profunzimii, a adevărului și patosului. Deși a asimilat realizările picturii universale, C. Baba este înainte de toate un artist al poporului său. Coloritul lucrărilor sale rezolvate în spirit dramatic, se distinge prin forță, frumusețe și tensiune* ».

Pentru criticul de artă sovietic *N. Voronov* unele lucrări de sculptură prezentate în cadrul expoziției de artă plastică a țărilor socialiste au oferit un interesant material pentru analiza proceselor desfășurate actualmente în plastica realistă [3]).

« *Epoca noastră este caracterizată de amploarea neobișnuită a evenimentelor și acțiunilor omului* — scrie N. Voronov. *Ele (evenimentele n.r.) cuprind prin patosul lor pașnic sau forța lor tragică zeci de mii și milioane de oameni, se reflectă asupra destinului unor popoare întregi. Însăși amploarea evenimentelor este determinată de universalitatea lor, de faptul că ele nu sînt înfăptuite de oameni izolați sau de grupuri alcătuite din cîțiva oameni, ci de masele populare și în numele acestor mase.*

De aci reies două momente caracteristice ale artei realiste. Ea a devenit în primul rînd mult mai amplă în ce privește tematica și în al doilea rînd în centrul atenției sale s-a vădit a fi chipul reprezentantului maselor populare la care recurge actualmente orice problemă de economie, știință sau politică și fără de care aceste probleme nu pot fi rezolvate.

Așa numitul « om simplu », care în realitate nu este de fel mai simplu decît ceilalți oameni a devenit de multă vreme obiectul principal al artei.

---

[2]) N. *Sokolova* « Apologia omului » din « Sovetskaia Kultura » Nr. 23/1959.
[3]) N. *Voronov*, « Sculptura zilelor noastre » in « Tvorcestvo », Nr. 4/1959.

ȘTEFAN CONSTANTINESCU,
Tîrg la Curtea de Argeș — ulei

CORINA BEIU ANGHELUȚĂ, Familia — acvatintă in culori

Cele mai bune lucrări ale expoziției țărilor socialiste ne oferă imagini tipice ale oamenilor muncii — scrie în continuare în studiul său criticul Voronov. *O lucrare realizată în acest sens ni se pare « Oțelarul », executat în bronz de Ion Irimescu. Aglomerînd postamentul statuii și permițînd muncitorului să așeze piciorul pe jumătate îndoit, pe o parte mai ridicată a postamentului, sculptorul i-a conferit eroului ales o atitudine liniștită, plină de încredere și întrucitva de așteptare.*

Irimescu redă excelent o gamă variată de simțăminte. Elementul cel mai însemnat care face ca sculptura sa să aibă o deosebită semnificație, constă în aceea că artistul a reușit să redea tînărul muncitor în atitudinea unui om liber. Aceasta nu a fost realizată prin recurgerea la atribute exterioare ci prin redarea forței interioare a chipului, exprimată în atitudinea plină de încredere, de măreție chiar ».

Atenția criticului sovietic s-a oprit și asupra lucrărilor sculptorului Oscar Han.

« *O temă interesantă* — scrie autorul — *a fost ridicată de sculptorul romîn Oscar Han în grupul său « Primul copil ». Tema maternității este una din cele mai răspîndite și mai eterne în artă. Oscar Han a făcut-o să răsune într-un mod nou, modern.*

Dar, autorul n-a pășit pe calea unei rezolvări generalizate. Atitudinea prea puțin expresivă a femeii și copilului, modul în care sînt compuse figurile și care îngăduie perceperea integrală a sculpturii numai sub unghiuri foarte limitate, folosirea extrem de nereușită a materialului (bronz), fărămițează ideea centrală.

Întruparea eroului nou, ales din miezul tematicii populare, tipizarea imaginilor, folosirea unor mijloace plastice laconice, generalizate, iată cîteva din trăsăturile esențiale ale sculpturii moderne — după cum ne-a arătat expoziția. Căutările de noi mijloace de expresie plastică, îngăduie crearea unor lucrări plastice de mare rezonanță numai în cazul în care forma modernă este subordonată exprimării unei idei mari. Principiul corespondenței între formă și conținut este un principiu fundamental și în sculptura modernă » — scrie în încheiere N. Voronov.

Originalitatea, autenticitatea, caracterul național al manifestărilor artistice ale lagărului socialist — iată obiectivele studiului criticului de artă sovietic E. Zinger [1]).

« *În cadrul expoziției de la Moscova* — scrie E. Zinger — *tendința socialistă generală manifestată în arta fiecărei țări într-o formă națională concretă a alcătuit sensul, spiritul ei.*

În sectorul romînesc ne-a atras cotitura cu totul nouă, săvîrșită în tematică — inspirația profundă din viața poporului... Îndeosebi oamenilor simpli le este închinată creația pictorilor romîni. Cît de pline de noblețe și măreție sînt lucrările lui Paul Erdös — îndeosebi « Minerii » săi, cîtă vastitate și putere de expresie răzbat în pînzele lui Ștefan Szönyi, cît respect pentru omul simplu se simte în acvatinta, intitulată « Familia », a graficienei Corina Beiu-Angheluță, sau în desenul lui Constantin Baciu, intitulat « Ultimii analfabeți », cîtă limpede armonie se revarsă peste peisajul rural al lui Eugen Popa, avînd ca titlu « Toamna în Valea Mureșului ». În cele mai bune lucrări ale sectorului romînesc apare limpede continuitatea idealurilor umaniste ale artei clasice europene. Tabloul « Țărani » de Corneliu Baba continuă fără îndoială tradiția acelor pînze în care forța de expresie poetică a artistului plastic pecetluiește pe veci în lucrarea sa oameni ce nu se remarcă prin nimic, dar care se transformă sub ochii noștri în chipuri pline de semnificație și frumusețe. Nu degeaba îți amintești, cînd privești această pînză, « Pietrarii » lui Courbet, « Culegătoarele de spice » ale lui Millet, « Hamalul » lui Meunier.

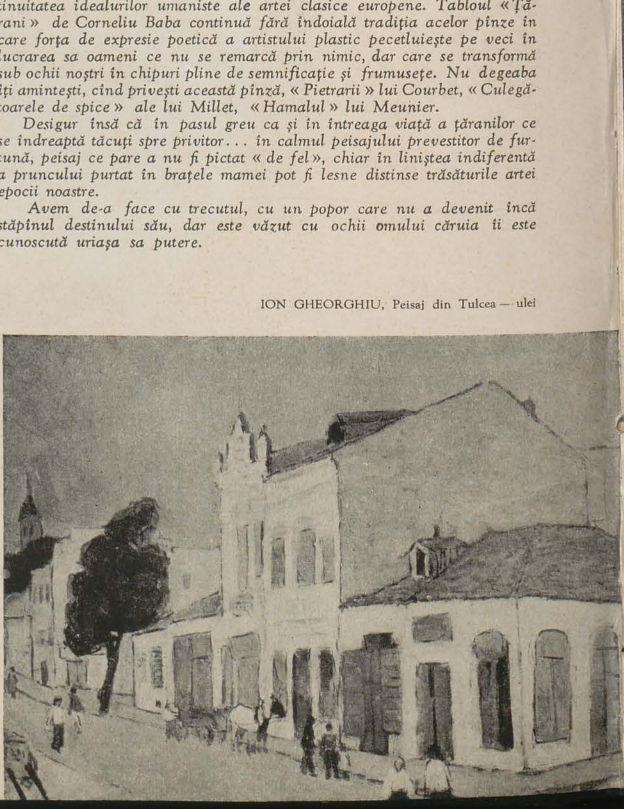
Desigur însă că în pasul greu ca și în întreaga viață a țăranilor ce se îndreaptă tăcuți spre privitor... în calmul peisajului prevestitor de furtună, peisaj ce pare a nu fi pictat « de fel », chiar în liniștea indiferentă a pruncului purtat în brațele mamei pot fi lesne distinse trăsăturile artei epocii noastre.

Avem de-a face cu trecutul, cu un popor care nu a devenit încă stăpînul destinului său, dar este văzut cu ochii omului căruia îi este cunoscută uriașa sa putere.

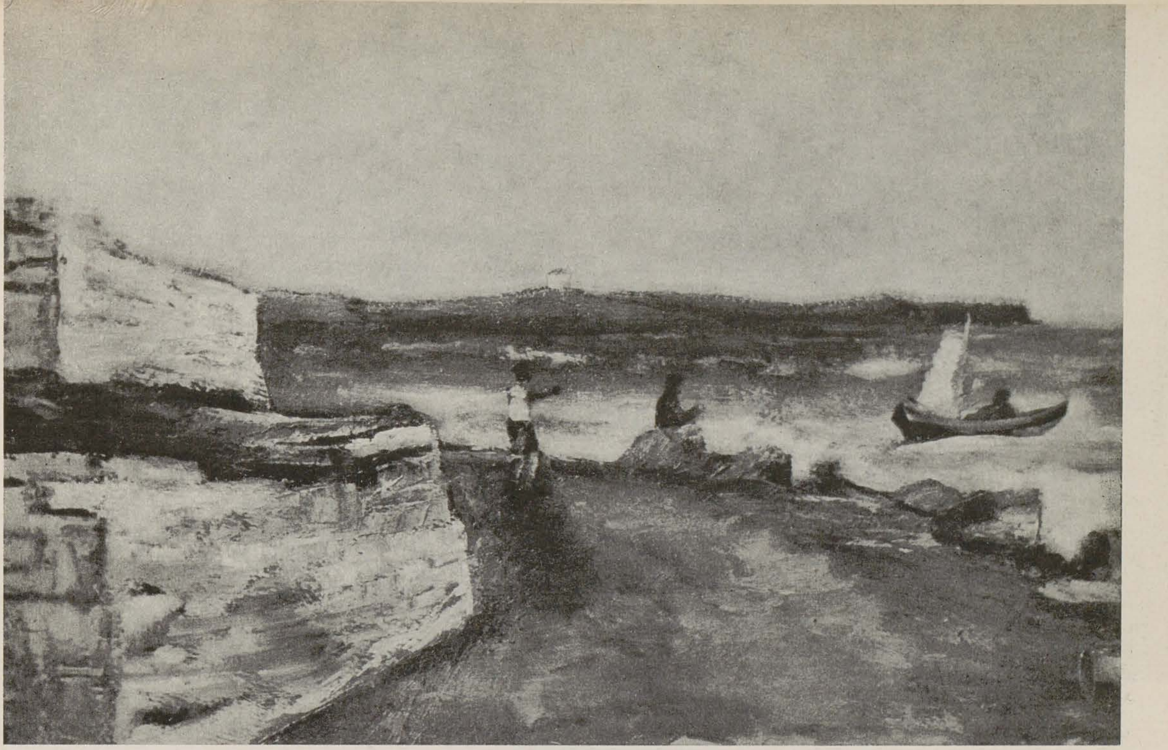
---

[1]) E. Zinger, « Unitate și originalitate » din « Tvorcestvo », Nr. 3/1959.

ION GHEORGHIU, Peisaj din Tulcea — ulei



DUMITRU GHIAȚĂ — « Portret de țărancă din Hurez » — ulei



MARIUS BUNESCU, Peisaj marin — ulei

Pictorii romîni se opresc îndeosebi asupra chipurilor țăranilor: iată pentru ce am putut privi în sectorul romînesc atît de multe tîrguri, nunți țărănești, dansuri țărănești, băieți și fete din Oaș, Făgăraș, Ghimeș, Pădureni etc. Acest fapt nu este greu de înțeles: în viața și cultura țării problema țărănească a ocupat din totdeauna un loc însemnat. Este mai greu de înțeles — arată E. Zinger — *pentru ce interesul față de viața poporului simplu nu depășește la unii artiști plastici romîni admirația pentru frumusețea obiceiurilor naționale. Uneori realizarea temei este subordonată experimentelor formale, ca de pildă în tabloul aceluiași pictor Eugen Popa, intitulat «Tractorul», lipsit de convingere obiectivă și plastică. Dar cît de simplist sînt tratate chipurile țăranilor și muncitorilor în pictura lui Gh. Șaru! Probabil că în acest caz moștenirea formalistă nu a fost încă depășită, atenția insuficientă față de lumea spirituală a poporului fiind vădită. Or, pictorii și îndeosebi sculptorii romîni știu să redea cu atîta măiestrie forța și ascuțimea de spirit a chipurilor de intelectuali».*

Expoziția de la Moscova a dovedit că imaginarele căutări ale expresivității în sine sînt în contradicție cu căutarea în artă a adevărului vieții, cu arta realist-socialistă, arta marilor idei. Intemeindu-se pe realizările artei universale și afirmîndu-și tendințele naționale, această artă este cu adevărat inovatoare, elaborează un limbaj propriu, veridic și convingător, redă viața poporului, idealurile sale umaniste.

Referindu-se la varietatea tendințelor manifestate în expoziția de la Moscova, tendințe dintre care unele sînt comune pentru toate țările socialiste europene, cercetătorul sovietic *N. Iavorskaia* a ținut să sublinieze în studiul său, publicat în revista «Tvorcestvo» [1], că ideile comune — fenomen perfect firesc pentru țările unite prin opera de construire a socialismului — generează și trăsături comune în limbajul plastic.

« *În arta acelor creatori care au purces pe calea socialismului* — este de părere cercetătoarea Iavorskaia — *se manifestă două curente caracteristice: o tendință duce la un stil sintetic monumental, iar o alta la dezvăluirea elementelor caracteristice și tipice ale fenomenelor concrete. Expoziția artei țărilor socialiste arată limpede că aceste două tendințe se completează și se fecundează reciproc. Artiștii plastici* — scrie în continuare Iavorskaia — *au creat numeroase lucrări care dezvăluie frumusețea motivelor cotidiene; să ne amintim de pildă de lucrările pictorilor romîni — «Peisaj din Veneția» de Corneliu Baba, acuarela «După ploaie» de Iosif Bene, peisajele lui Eugen Popa ca și studiul atît de proaspăt și în același timp foarte laconic «De-a v-ați ascunselea» de Dan Hatmanu».*

Cercetătoarea sovietică, oprindu-se insistent asupra lucrării «Țărani» a pictorului Corneliu Baba a văzut în acest tablou un exemplu de reușită căutare pe calea aprofundării expresivității imaginii.

« *În tablou* — scrie Iavorskaia — *este minunat redată forța chipurilor populare. În mersul țăranilor se simte o neliniște plină de tensiune. Ea răzbate din siluetele oamenilor, amenințător conturate pe fondul peisajului desertic, în ritmul inegal al pașilor, în faptul că imaginea fetei deviază de la drumul principal și merge hotărît, drept către privitor. Tensiunea emoțională este accentuată și de coloritul plin de rețineri, cu explozii cromatice neașteptate.*

Căutarea de forme sintetice pe baza observațiilor din viață — afirmă în concluzie cercetătoarea sovietică — *duce întotdeauna artistul plastic la crearea de opere pline de emoționalitate, iar expresivitatea reprezintă calea autentică a creării artei marilor timpuri, a marilor teme».*

« În grafica romînească — scrie A. Tihomirov — tema revoluționară este dezvăluită cu maximă *expresivitate* în linogravurile lui Jules Perahim după motivele cărții lui J. Reed «10 zile care au zguduit lumea».

Avînd caracter de medalion, articolul criticului sovietic *V. Liahov* intitulat «Spiritul epocii, ritmul revoluției» [2]) este în întregime consacrat analizei ciclului de linogravuri ale graficianului Jules Perahim, inspirate de cartea lui John Reed.

Autorul articolului a sezisat anume spiritul în care au fost concepute aceste linogravuri, caracterul lor original, autentic.

« *Jules Perahim* — scrie Liahov — *dezvoltă în seria sa ideile lui Reed despre semnificația internațională a Revoluției din Octombrie în calitatea sa de cetățean al unei țări care, întemeiată pe experiența istorică a U.R.S.S., construiește societatea socialistă.*

Gravurile lui Jules Perahim nu pot fi considerate ilustrații obișnuite — afirmă Liahov. *În comparație cu cartea, ele au căpătat independența unor lucrări de șevalet, în ciuda faptului că au rămas fidele spiritului general al cărții și stilului de expunere. Fără să urmărească ad-literam textul, artistul plastic recurge la profunda narațiune a esenței marilor evenimente, pe care le interpretează întotdeauna cu forță și relief.*

Deosebit de caracteristice sînt în acest sens două foi ale seriei care pot fi convențional denumite «Lenin» și «Către cetățenii Rusiei». «Lenin» este un fel de frontispiciu al întregului ciclu. El reprezintă o apoteoză a lui Octombrie și în același timp un portret istoric plin de rezonanță simbolică. Perahim l-a rezolvat într-o formă foarte laconică, convențională, însă organic legată cu conținutul.

Cea de a doua foaie are o temă mai concretă. La baza ei se află un episod minunat descris de autor, creat din nou de către artistul plastic într-un

---

[1]) N. *Iavorskaia*, «Căutarea expresivității» din «Tvorcestvo», Nr. 3/1959.

[2]) V. *Liahov*, «Spiritul epocii, ritmul revoluției» din «Tvorcestvo», Nr. 3/1959.

JULES PERAHIM, Din ciclul « Zece zile care au zguduit lumea » de John Reed — linoleum

ION IRIMESCU, Oțelar—bronz

plan imagistic întrucîtva deosebit, însă de asemenea simbolic. Camionul care dispare în noapte — vestitor al victoriei — lasă în urma sa manifestele cu chemarea Comitetului militar revoluționar: « Către cetățenii Rusiei! ».

Caracterul monumental pe care a reușit să-l realizeze artistul plastic în aceste gravuri, relativ mici ca dimensiuni — scrie în continuare V. Liahov — *constituie rezultatul unor mari și complexe generalizări, unor foarte serioase și pline de pricepere căutări de procedee de expresie.*

Artistul plastic caută cu perseverență și găsește un limbaj plastic propriu, o metoda a sa, logică pentru tema respectivă și firească pentru materialul gravurii.

Folosind bogatele posibilități ale metodei realismului, Jules Perahim își manifestă în numeroase elemente apropierea față de tradițiile școlii sovietice de gravură și față de tendințele plastice și spiritul general al graficii populare mexicane ca și față de creația Käthei Kollwitz. Aceste nobile tradiții au consolidat simțămintele civice ale artistului, îmbogățindu-i limbajul plastic. Poate că, tocmai de aceea tema Revoluției din Octombrie a găsit în gravurile sale o rezolvare atît de acută și impresionantă. Fără îndoială — scrie în încheiere V. Liahov — *că talentata lucrare a lui Jules Perahim face parte din rîndul celor mai interesante și originale opere consacrate Marii Revoluții din Octombrie ».*

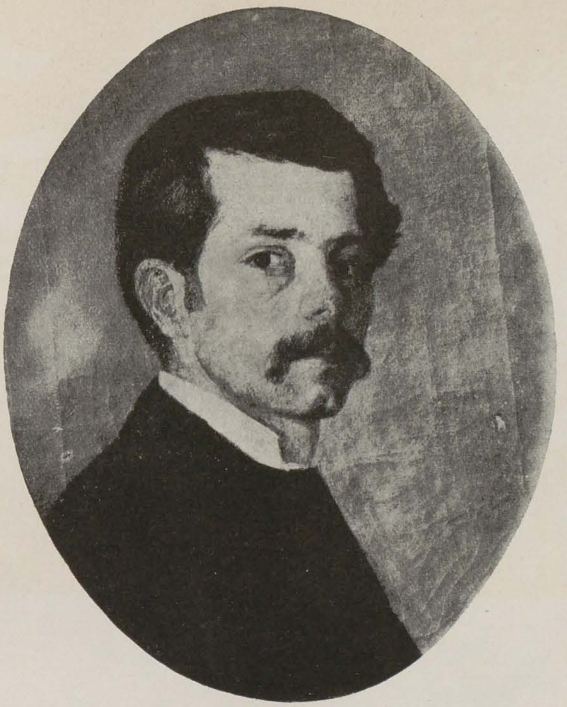
Prin originalitatea manierelor de creație, just canalizate către atingerea unui scop comun: pecetluirea în plastică a realității socialiste, sectorul romînesc a generat un autentic simțămînt de admirație în rîndurile celor 400 de mii de vizitatori ai expoziției.

« Artiștii romîni — scrie unul din privitori — au trimes tablouri minunate. Cît de frumos este « Portret de fată » de Corneliu Baba... Ce minunăție! » [1]) Aceasta nu înseamnă însă că specialiștii și publicul sovietic n-au văzut și punctele slabe ale plasticei noastre. A. Tihomirov de pildă, previne împotriva « absolutizării » realizărilor lui Corneliu Baba, atribuind picturii sale o tonalitate oarecum convențională.

Lipsa de fermitate manifestată în maniera unor artiști mergînd uneori pînă la contraste quasi-abstracte ca în chipurile țăranilor plutași ai lui Șt. Szönyi, renunțarea la omul concret de dragul căutărilor (simbolistica expresionistă a lui B. Covaliu în « Nu vom uita! »), stilizarea exagerată (monotopiile lui G. Șaru) reprezintă desigur aspecte discordante pe fondul general al luminozității specifice a artei romînești care a pășit cu atîta succes pe drumul realismului socialist.

« *Măreața forță a lagărului socialist se întemeiază pe baza de granit a teoriei marxist-leniniste* » scrie G. Koniahin în articolul amintit de noi. Spiritul partinic al artei țărilor socialiste, consacrată în întregime slujirii clasei muncitoare, reprezintă și pentru plastica romînească o chezășie a faptului că ea va ști să se dezvolte neîncetat într-o artă veridică, animată de ideile umanismului socialist.

[1]) Sovetskaia Kultura, 21 III 1959.



ION ANDREESCU, Autoportret — ulei

ION ANDREESCU

Acad. G. OPRESCU

Ion Andreescu s-a născut la 15, adică la 27 februarie 1850, şi a murit 32 de ani mai tîrziu, la 22 octombrie, adică, după calendarul actual, la 3 noiembrie 1882. Numele său adevărat, purtat de alţi fraţi, era Dobrescu. El îşi zice Andreescu după pronumele tatălui, Andrei. Aparţine unei familii de negustori, cu stare în momentul naşterii şi copilăriei sale, dar probabil scăpătaţi în vremea cînd el se găsea în ultimele clase secundare.

Primele studii le începe într-un pensionat particular, la Apostolatu. El va profita mai tîrziu, cînd va trece la Gimnaziul Lazăr, în 1863, de faptul că poseda limba franceză şi ştia desena, pentru a se clasa la unele materii printre primii elevi ai promoţiei din care făcea parte.

Cele patru clase gimnaziale fiind terminate în 1868, Andreescu se înscrie la Colegiul Sf. Sava, dar numai pentru puţină vreme. Înainte de sfîrşitul anului şcolar, în 1869, el părăsise Colegiul şi trecuse la Şcoala de Arte Frumoase. Se considera poate şi cam prea în vîrstă faţă de camarazii săi — avea atunci 19 ani — şi, motiv încă mai puternic, era obligat să se întreţină singur, familia sa nemaifiind în stare să suporte cheltuielile Colegiului.

Şcoala de Arte Frumoase mai oferea şi un alt avantaj: acela al unei cariere mai uşor şi mai rapid obţinute. Un absolvent al ei putea, fără prea mare greutate, deveni profesor de desen şi caligrafie, ceea ce se şi întîmplă cu Andreescu.

Trei ani mai tîrziu, el absolvise studiile de artă, concurase la o asemenea catedră, reuşise la concurs şi căpătase un post de profesor la Seminarul din Buzău, unde-l găsim în 1872. Cariera aceasta nu era cu totul nouă pentru dînsul: în 1870, el suplinise la Şcoala Comercială din Bucureşti pe maestrul de desen al acelei şcoale.

Buzăul reprezintă o etapă însemnată în cariera şi în viaţa artistului, cea a formaţiei sale profesionale, a maturizării sale ca om şi ca artist. Ne vom opri mai mult asupra ei.

Este poate momentul să ne întrebăm: cine era tînărul pictor, a cărui operă va însemna un punct culminant în evoluţia artei noastre, spre care privirile romînilor vor trebui să se îndrepte totdeauna, cînd vor voi să-şi dea seama de posibilităţile supreme ale poporului nostru, pe tărîmul picturii?

Atunci cînd Andreescu ia contact cu arta, adică îşi descoperă vocaţia ce va constitui pasiunea unică a vieţii sale, Aman era considerat un maestru care stăpînea viaţa noastră artistică, iar Grigorescu îşi cîştigase reputaţia unui extrem de talentat tînăr. Andreescu se aşează, voluntar şi conştient, în umbra lor. Modestia şi delicateţea sufletului său, acea putere de dragoste admirativă care constituie una din calităţile sale dominante, facultatea de a se entuziasma în faţa unei opere reuşite şi de a o judeca cu dreptate şi competenţă, totul îl obligă la o atitudine, oarecum, de discipol în faţa celor doi înaintaşi. Aman îi fusese chiar director, iar Grigorescu, al cărui nume preocupa atunci pe toţi acei care se interesau de pictură, poseda, în ochii lui Andreescu nu numai prestigiul talentului său, ci şi pe cel al tinereţii, cu farmecul ei irezistibil.

Un fost elev, la Buzău, al lui Andreescu, profesorul Şapcaliu, şi-l aducea aminte din vremea cînd profesa în banalul şi tristul oraş de provincie: mic de statură, blînd, slab, cu o voce stinsă, aşa mi l-a descris. Poate că boala, care-l va răpune cîţiva ani mai tîrziu, să-şi fi făcut chiar de atunci

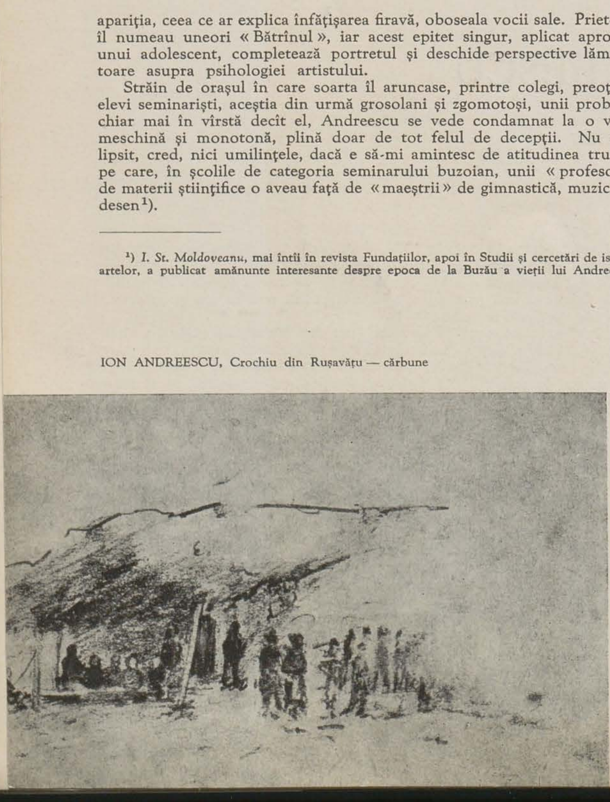
ION ANDREESCU, Tîrg la Buzău (Drăgaica) — ulei

apariţia, ceea ce ar explica înfăţişarea firavă, oboseala vocii sale. Prietenii îl numeau uneori « Bătrînul », iar acest epitet singur, aplicat aproape unui adolescent, completează portretul şi deschide perspective lămuritoare asupra psihologiei artistului.

Străin de oraşul în care soarta îl aruncase, printre colegi, preoţi şi elevi seminarişti, aceştia din urmă grosolani şi zgomotoşi, unii probabil chiar mai în vîrstă decît el, Andreescu se vede condamnat la o viaţă meschină şi monotonă, plină doar de tot felul de decepţii. Nu i-au lipsit, cred, nici umilinţele, dacă e să-mi amintesc de atitudinea trufaşă pe care, în şcolile de categoria seminarului buzoian, unii « profesori » de materii ştiinţifice o aveau faţă de « maeştrii » de gimnastică, muzică şi desen[1]).

[1]) *I. St. Moldoveanu*, mai întîi în revista Fundaţiilor, apoi în Studii şi cercetări de istoria artelor, a publicat amănunte interesante despre epoca de la Buzău a vieţii lui Andreescu.

ION ANDREESCU, Crochiu din Ruşavăţu — cărbune



Şi astfel tînărul pictor, abia ieşit din şcoală, nu pe deplin format, ignorînd multe din cele necesare pentru executarea unei opere de artă, dar setos de a se cultiva, se pune pe lucru şi-şi petrece zilele pictînd cu înfrigurare. Motive luate din marginea oraşului, în mahalalele sărace, printre bordeele acoperite cu stuf, în care trăia o populaţie ţinută în revoltătoare mizerie, mai mult ţigani, nu de mult dezrobiţi; altele din crîngul de lîngă Buzău, copaci de un verde închis, vara, pe un pămînt sterp de un galben murdar, sau iarna, cu desenul ramurilor complicat, colţuros şi negru, profilîndu-se în perspectivă pe un fond de zăpadă, mai mult salcîmi şi plute, arborii de la casa săracului, iată motivele la care el se opreşte mai des.

Este această alegere ieşită dintr-o simplă nevoie de pitoresc, ori determinată de dorinţa de a ataca subiecte încă netratate de alţii? Decorul sinistru, atmosfera de cumplită sărăcie, bordeele în care se intră aproape pe brînci, ruinate, gata să se prăbuşească, ochiurile de ferestre fără geamuri, uşile într-un peş, de la casa Ciurarului sau de la celelalte locuinţe, totul îl atrage prin acel patetic aproape uman al lucrurilor, prin suferinţa nemeritată pe care o îndură cei care de nevoie locuiesc acolo. Iar pictura lui îmbrăcată, mai tîrziu, într-un colorit de o rară frumuseţe, ia oarecum aerul unei reparaţii morale faţă de acei nenorociţi fără vină, absenţi adesea din tabloul său, dar aduşi acolo, desigur, prin imaginaţia noastră, căci, ceea ce este curios în mai toate aceste opere, este că omul aproape lipseşte: trăieşte acolo, evident, se luptă cu viaţa, dar nu e văzut. Andreescu ne lasă să-l ghicim şi nu insistă mai mult.

În acelaşi timp cu vederile din jurul oraşului, o altă categorie de subiecte îl atrage atunci pe artist. Natura moartă, sub aspectul unor buchete de flori de cîmp în oale de pămînt, sau al unei grămezi de fructe şi legume (un tablou cu pepeni verzi, datat 1873, asupra căruia voi reveni, este poate cel mai remarcabil prin calităţile sale), este tot aşa de des tratată. Aici, mai ales în flori, cu formele lor delicate, bizare şi atît de variate, cu coloritul lor precis, uneori strident, alteori în nuanţe evanescente, cu frăgezimea suprafeţei lor, se simte lupta acestui începător, plin de daruri încă ascunse, cu toate dificultăţile şi misterele picturii. Cu fiecare încercare nouă, cu perseverenţă, cu răbdare, el înregistrează o nouă descoperire, adaugă o calitate nouă la cele dobîndite pînă atunci. De la primele tablouri, îi simţim totuşi personalitatea excepţională: o putere rară de observaţie, o gravitate a viziunii, ceva serios şi adînc în sentiment, însuşiri care-l deosebesc de toţi cei care l-au precedat şi care fac din el un temperament aparte. Nu este o natură precoce şi nici capa-

bilă să se exprime cu uşurinţa şi graţia lui Grigorescu. Dimpotrivă. Aproape nici una din operele la care mă gîndesc acum, nu poate pretinde să placă, să ne cucerească de la prima vedere. Mai toate, executate, presupunem, pînă în 1873, cu ceva stînjenit în ele, sînt aspre, banal compuse sau chiar vizibil fără vreo preocupare de compoziţie, cu tuşe ce trădează ignoranţa meşteşugului, unele inutil împăstate, adică în acele părţi unde împăstarea produce un efect supărător, cu glomerule de o culoare zgrunţuroasă şi friabilă, cu excese de tonuri de un brun murdar. Dacă n-am şti că ele sînt ale lui Andreescu, că reprezintă primii săi paşi ezitanţi, aproape nu ne-am opri asupra lor. Oprindu-ne însă, examinîndu-le mai atent, în curînd sîntem răsplătiţi, căci rar artist, pornit de atît de jos, să se fi ridicat mai sus pe scara valorilor. Toate sînt, cu adevărat, opera unui debutant. Însă acel debutant, cu cît îl privim mai mult, cu atît ne pare mai remarcabil dotat. Atîtea şi atîtea detalii dovedesc inexperienţă, neştiinţă, dar şi seriozitate a atitudinii, un ochi de o rară pătrundere, precizie şi înţelegere în redarea formelor, a amănuntelor care caracterizează un obiect. Amestec rar de calităţi ce definesc pe un realist convins, cu defectele unui executant ce nu este încă stăpîn pe toate mişcările lui, deprins să vadă şi să înregistreze ceea ce vede, dar încă incapabil să controleze şi să aleagă. Forma e inutil îngreunată de un contur puternic, dur; desenul se pierde în multe amănunte, deşi, fiecare din aceste amănunte e copiat cu grijă şi cu migală, după natură; materia de care se serveşte e tristă, lipsită de farmec. Şi totuşi, cu cît analizăm mai atent una din aceste opere, cu atît îi descoperim calităţi.

Interesul pe care el îl provoacă este mai degrabă efectul unui proces intelectual în faţa unui caz nou, rar întîlnit, în care calităţi şi defecte izbitoare stau faţă în faţă, decît atracţia plăcută a simţului văzului, satisfăcut de o operă cu adevărat reuşită. Oboseala şi descurajarea sînt uneori vizibile în aceste pînze, dar şi hotărîrea bărbătească de a învinge, încrederea în forţele proprii, dorinţa de a contribui cu ceva însemnat, sincer, ieşit din cea mai adîncă convingere, la comorile artistice ale poporului.

Această perioadă de iniţiere, ţine cam doi ani. Puţin cîte puţin, pictura sa capătă tăria unei patimi exigente, acaparatoare, care pînă la urmă îl robeşte definitiv, pune stăpînire pe trupul şi sufletul lui. Este tocmai ceea ce ne fascinează la acest mare artist, ceea ce-l face deosebit de atîţia alţii, şi dacă am insistat poate cam mult asupra anilor acestora de formaţie, este pentru că ei ne ajută să pătrundem în mecanismul psihic al unui creator de valori, al creaţiei însăşi, să ne dăm seama de acţiunile şi reacţiunile lui, de victoria unui temperament generos şi a unei voinţe oţelite asupra piedicilor de tot felul opuse de viaţă şi societate, fie ele de natură fizică, ale trupului, fie exterioare, sociale sau politice, ale mediului înconjurător.

În 1873, la începutul anului, se petrece la Bucureşti un eveniment care pune capăt acelei epoci de încercări şi nesiguranţe în cariera lui Andreescu şi care-l determină să ia hotărîrea de care va depinde viitorul său de artist, poate întreaga evoluţie a vieţii sale interioare. În cîteva săli ale hotelului Herdan, în centrul capitalei, se deschidea, cu mult zgomot, expoziţia Amicilor de Belle Arte, organizată de un grup de oameni, mai mult binevoitori decît realmente pricepuţi. Sînt expuse tot ce conta ca opere de artă, autentice sau dubioase, romîneşti şi străine, în Bucureşti şi chiar în provincie. Dacă printre cele catalogate ca fiind de mari maeştri din trecut se găseau unele false atribuţii, ele nu puteau interesa desigur pe un artist veritabil, chiar puţin obişnuit cu muzeele, cum era Andreescu. În schimb, cele romîneşti, un grup foarte important şi bogat de lucrări ale lui Grigorescu, de curînd întors din străinătate, îl entuziasmează.

Ne putem închipui impresiile lui Andreescu în faţa acestor minuni. Toate aspiraţiile lui vagi, de pînă atunci, toate speranţele lui nemărturisite, proiectele pe care abia îndrăznise să le formuleze, apăreau realizate

ION ANDREESCU,
Femeie în costum de epocă — ulei

ION ANDREESCU, Fată cu brobodă verde-galbenă — ulei

aevea, în fața lui. Cu sufletul plin de bucurie, el își putea spune, cu dreptate, că ceea ce tînărul Grigorescu crease și expusese, era o probă evidentă că asemenea rezultate nu sînt peste puterile cuiva.

Poate din acea vreme datează și relațiile destul de cordiale între Grigorescu și mai tînărul său confrate. În orice caz, se știe că mai tîrziu ei s-au împrietenit, iar la Barbizon au fost o vreme împreună. Dar asupra acestei chestiuni vom reveni în cele următoare. Este sigur că prietenia lor se cimentează într-o asemenea măsură, încît Grigorescu face un portret al lui Andreescu.

Întors la Buzău, plin de amintirea celor văzute la București, Andreescu n-are decît un singur gînd: să se elibereze de toate îndoielile ce-l apăsau, să lucreze altfel de cum lucrase, intens, sistematic, să ajungă la opere în care gîndul, simțirea și tratarea să se găsească în armonie deplină. Iubita cea mai exigentă, patima cea mai tiranică nu l-ar fi dominat mai exclusiv, decît această nevoie imperioasă de a se exprima prin linii și culori. Din acel an, 1873, este tabloul cu feliile de pepene verde de care am vorbit, o reușită deplină, matură, un acord în toate nuanțele de roșu, cald și sonor ca un sunet de alămuri. Așî îndrăzni s-o numesc prima pînză, cel puțin printre cele de mine cunoscute, cu adevărat demnă de artistul de mai tîrziu. Tirania detaliului, liniile inexpresive și adesea inutile din unele peisaje anterioare, mai ales din vederile din pădure, masele opace, coloritul pămîntiu sau cenușiu, urmele de pensulă cam la întîmplare, deci inexpresive, încărcate cu tonuri surde, au dispărut. Au făcut loc unor nuanțe cu grijă alese, cu ceva catifelat în ele, exacte, întinse cu îndemînare pe pînză.

Andreescu va relua subiectele din trecut, în genul Casei Ciurarului (Galeria Națională a Muzeului Republicii), cum este de pildă, peisajul din fosta colecție Quintus, (azi tot la galeria Națională) în care aceleași colibe pe jumătate dărîmate, la marginea drumului, printre tufișuri — unele cu frunzișul lor de vară, ca în primul tablou, altele desfrunzite, iarna sau toamna tîrziu, ca în cel de al doilea — aduc nota lor de dramatică mizerie. Mîna însă a devenit sigură, iar coloritul, liber de tot ce-l îngreuia, constă acum din splendide acorduri rare, dominate de griuri și albastru în primul, de brunuri de toate nuanțele și de griuri calde, în ultimul. Urme largi de pensulă, o pastă onctuoasă sugerează forma obiectelor, uneori printr-o singură trăsătură, pusă cu vigoare și precizie, exact acolo unde ea produce efectul cel mai fericit. Bîlciul Drăgaica, azi în Galeria Națională, reprezintă poate și mai desăvîrșit nivelul la care artistul ajunsese înainte de a pleca în străinătate. Este una din operele cu care a ieșit din țară și care, după cum ni se pare, a figurat la Salonul din Paris, din anul 1879. În trecut, am spus-o, omul ocupase un loc neînsemnat în peisajele sale. De data aceasta însă, sub forma unei mulțimi multicolore și forfotind ca într-un furnicar, el umple întreaga compoziție, printre barăci și case scunde, sub un cer de vară, palid, aproape alb. Fiecare pată de culoare, acum, cînd artistul își dă seama de subtilitățile unei bune execuții, are rolul ei. Prin forma pe care o capătă, prin dimensiune, prin direcția în care este dusă, prin cantitatea de materie ce primește, ea contribuie la acea iluzie de mișcare a personajelor, iar toate la un loc vibrează, au ceva din căldura și bogăția de nuanțe vii, admirabil înfrățite, dintr-un covor oltenesc.

Pentru a ajunge la opere, ca cele mai sus analizate, luate printre numeroase altele ce au văzut lumina în acest interval, i-au trebuit lui Andreescu o viziune clară, o încordare a voinței și, mai presus de toate, o decizie nestrămutată de a nu se da învins, de a nu se lăsa descurajat de neajunsurile și meschinăriile zilnice ale vieții de atunci din provincie. E făcut pentru luptă, o știe, și primește provocarea. Trupul plăpînd, natura sfioasă și meditativă închid energii de neînvins. La capătul acestei perioade de încercări, e deplin convins că va găsi satisfacția supremă, singura pe care o cere vieții, cea de a se putea manifesta complet, de a-și îndeplini menirea.

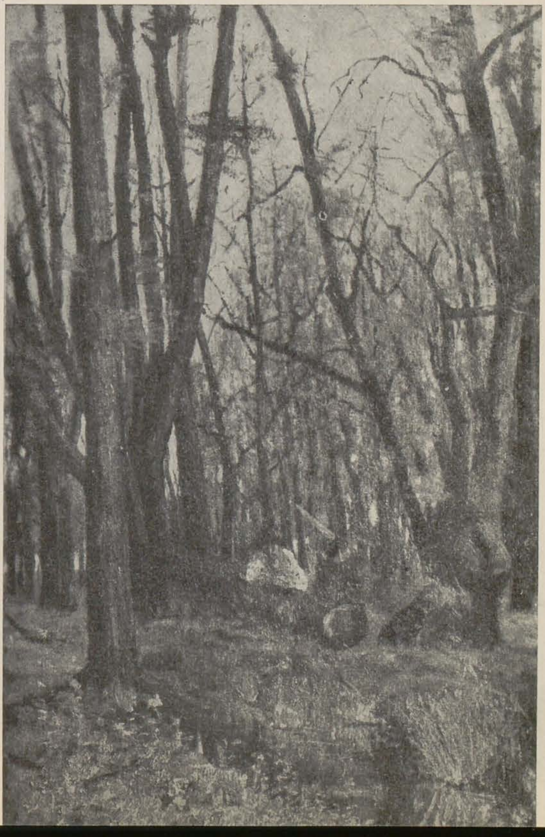
Analizînd picturile lui Andreescu de la 1873 pînă la finele lui 1878, în ajunul plecării în Franța, rămînem uimiți de unitatea lor desăvîrșită. De la una la alta ideea se lămurește și se concentrează, iar mijloacele de execuție se simplifică, fortificîndu-se. Un sentiment larg al naturii, o emoție profundă, un instinct sigur în alegerea elementelor esențiale, o execuție din ce în ce mai originală și mai expresivă, mai plină de resurse, un colorit în același timp just, nuanțat, rafinat, cu un cuvînt: o adevărată încîntare a ochilor. Numai Grigorescu, în operele bune, i se poate compara. Ceea ce este uimitor în aceste bucăți, îndeosebi cînd e vorba de o vedere din natură, este spontaneitatea execuției, impresia pe care o dă că a ieșit întreagă din contactul fericit cu motivul, ca un răspuns perfect la o chemare irezistibilă. În adevăr, Andreescu nu pornește în căutarea unui subiect anume, nu « vede » tabloul înainte de a-l fi executat, nu combină în atelier, în acest scop, note luate ici și colo. De aceea a și lăsat atît de puține desene, iar cele care ne-au rămas nu-s decît mici însemnări sumare, cu două-trei linii ori pete de cărbune pe care le-ar fi putut foarte bine imagina și fără ajutorul scenei de la care a pornit. În general, el pictează în mijlocul naturii. Se așează în fața unor copaci bătrîni, ca în superbul studiu de stejari, azi la Galeria Națională, sau a unui luminiș la margine de pădure, temă atît de des întîlnită în opera sa, ori la o cotitură de drum ce suie în pantă, pe o moviliță de unde se vede cîmpul de curînd arat, sau șoseaua pe care înaintează o cariolă cu un cal sur, sau în mijlocul unui lan de grîu copt, smălțat de maci roșii, la o margine de oraș, la Barbizon sau Buzău, și pictează. Tabloul iese din raportul just între elementele ce-l compun, din sinceritatea observației, din siguranța cu care ochiul vede și mîna lucrează, din desenul exact al părților și armonia întregului. Scena îl interesează, nu prin cine știe ce element pitoresc ci prin adevărul ei, prin apelul pe care-l face la sensibilitatea lui. Fiecare detaliu va avea în compoziție locul strict ce i se cuvine. Nimic teatral, nimic de efect. Planul prim nu e niciodată sacrificat, dimpotrivă. Aici mai ales se vede vigoarea temperamentului artistului, în terenul frămîntat, în petele de culoare de mari dimensiuni, întinse cu febrilitate, în umbrele puternice, dincolo de care ochiul întîlnește părțile delicate ale compoziției, mai luminoase, mai aerate, pierzîndu-se pe nesimțite înspre orizont. Decoruri și personaje, acolo unde acestea există, se găsesc într-o desăvîrșită armonie. Nici un gol nicăieri. O probitate completă a execuției. Terenul, casele, frunzișul copacilor, trunchiurile lor masive și rămuroase, scoarța fiecărui neam de arbori, cerul, sînt lucrate cu un egal interes fiecare, cu aceeași satisfacție. Privindu-le, avem clar impresia că Andreescu, cînd picta, se găsea în starea fericită a unuia care crea, nu fără efort, bineînțeles, nu cum cîntă pasărea pe creangă, dar transportat de o mulțumire, cum puținora le-a fost dat să guste. De aici și efectul lor asupra noastră, marea lor însușire emotivă, stimulentă, reconfortantă.

Pe lîngă natură moartă și peisaj, în care, cum am arătat, pădurea și copacul dețin un rol de căpetenie, Andreescu a mai lucrat cîteva nuduri și portrete sau tablouri, în care figura, costumată sau nu, era tema principală. Unele din aceste ultime pînze sînt după modele profesioniste, inevitabilul bătrîn, capul de expresie sau subiecte similare. Nu este ceea ce l-a interesat mai mult, și nici pe noi. Altele sînt omagii față de un cunoscut sau o rudă care i-au pozat. Mult mai des decum ne-am aștepta, personajul — femeie, bărbat sau copil — este îmbrăcat într-un costum de epocă. Cum execuția lor este inegală, trebuie să ni le închipuim, pe unele terminate încă în primii ani ai activității, pe altele însă ceva mai tîrziu, în ultimii ani ai vieții de vreme ce sînt semnate și datate din Paris.

Este probabil ca, încă de la început, Andreescu să se fi gîndit la o călătorie în Apus, ca la ceva indispensabil formației sale profesionale. De o reluare a studiilor, în sensul unor cursuri regulate, nu putea fi vorba. Era prea în vîrstă pentru a mai merge la școală și o știa bine; din acel mediu academic, așa de ostil unui realism sănătos,

ION ANDREESCU,
Treieratul — ulei

ION ANDREESCU, Tăietor de lemne într-o pădure — ulei



cum îl înțelegea el, nu se putea spera la nimic folositor. Nu era decît o singură posibilitate ca această dorință să i se împlinească: o bursă în străinătate. Bursele însă se împărțeau la cei cu protecție, favorizați ai partidelor politice prin rudele celor în funcții importante. Pentru cei fără sprijinitori nu se găsea mai niciodată nimic. În plus, o bursă de la stat îl obliga pe cel ce o primea să frecventeze cursurile școalei de Arte din Paris, ceea ce, am spus-o, nu-i convenea lui Andreescu.

La Buzău și la București, acesta reușise totuși să atragă asupra sa atenția cîtorva amatori, printre care se găseau unii membri ai familiei Bellu — cunoscuți pentru rolul jucat de ei în promovarea mișcării impresionismului și în susținerea, în epoca lor cea mai critică, a tinerilor pictori aderenți la acea mișcare.[1]) Cultivați, cunoscînd muzeele Apusului și expozițiile de pictură pariziene, ei sînt impresionați de vigoarea picturilor lui Andreescu, aproape un autodidact, de pasiunea lui sinceră pentru artă, și își închipuie, nu fără temei, că o apropiere a acestui tînăr de arta serioasă ar face din el unul din artiștii valoroși ai Romîniei. Ei văzuseră efectul unei asemenea apropieri asupra lui Grigorescu, de la care cumpăraseră tablouri în repetate rînduri.

Nimeni nu se putea gîndi la o călătorie a artistului în 1876, an tulbure, înaintea războiului care nu întîrzie să izbucnească în 1877. Începutul anului următor, din motive similare, nu e mai favorabil. Numai către finele acestui an, în decembrie, se pot strînge, de la o mînă de oameni, sumele necesare pentru o bursă și se pot face formalitățile de plecare. În ianuarie 1879, Andreescu era la Paris, de unde scria că « instalat în al șaptelea etaj al unei case din Rue St. Sulpice, nu are deasupra lui decît pe Dumnezeu ».

Ne putem ușor închipui fericirea pictorului, dar și agitația și nedumeririle lui în mijlocul marelui oraș. Aici se discutau în presă, în cenacluri și cafenele, cele mai contrarii, dar totdeauna rodnice teorii. Dar, el venise aici cu un gînd precis: acela de a fi primit la Salonul care se deschidea în primăvara acelui an, și care era evenimentul artistic senzațional al Parisului. În vederea expoziției de care depindea în mare parte încrederea în el însuși, el adusese cu sine cîteva pînze. Două din ele, un peisaj de la finele iernii și un bîlci, probabil Drăgaica, îi sînt primite. Mare cinste pentru un debutant, mai ales străin, cînd pictori, azi celebri, e adevărat neconformiști și cunoscuți ca atare, erau refuzați sau nu li se primea decît o singură lucrare.

---

[1]) *Gustave Geffroy*, Claude Monet, sa vie, son temps, son œuvre, I, p. 153: « Duret Cite, parmi les amis fidèles en ces temps héroiques de la Peinture impressioniste, avec Durant-Ruel, le chanteur Faure ami de Manet, et le gentilhomme roumain M. de Bellio.

Ce va fi urmat după acest succes e greu de spus căci nu avem decît prea puţine ştiri despre şederea artistului în Franţa.

Andreescu merge să lucreze la ţară, la Barbizon, să se pătrundă de acea atmosferă regeneratoare, de care beneficiaseră cei mai iluştri peisagişti ai secolului. Şi astfel, acolo, în mijlocul naturii, el îşi pregăteşte cu grijă operele ce vor figura în Salonul anului următor, lucrări de mari dimensiuni, cum se cuvenea să fie orice contribuţie pentru circumstanţă. În răstimp, el pictează acele delicioase vederi de mici dimensiuni, fragede, delicate, cu o mînă ce nu mai cunoaşte îndoială, uşoară, ageră, mîngîioasă, toate ieşite dintr-un moment fericit de contemplare. « Stejarul », « Merii înfloriţi », « Marginea de sat », « Drumul mare », « Pădurea de fagi », « Barbizon sub zăpadă », « Stîncile de la Apremont », cîteva naturi moarte, printre care cea, splendidă, cu găinile, cîteva figuri în travesti, sînt din acea fericită vreme, ca şi multe altele încă, pe care nu le putem număra, unele apărute la lumină abia în ultimul timp.[1]) Ce deosebire de la primele tablouri, ce distanţă parcursă numai în cîţiva ani! S-ar crede că, presimţindu-şi sfîrşitul apropiat, cu un instinct care nu e rar la artiştii dispăruţi tineri, el se grăbeşte să-şi termine opera, s-o întregească, să lase după el o construcţie solidă, şi nu doar nişte fragmente ale unui vast edificiu.

Dar, din cauze pe care nu le cunoaştem, poate şi pentru că în timpul şederii în Franţa situaţia lui materială era uneori precară, sănătatea lui Andreescu, prin 1881, este serios compromisă. Boala era desigur mai veche, exista poate din timpul profesoratului său la Buzău. El se vede astfel silit să revină în ţară, ca să se îngrijească. Se simte ceva mai bine, ceea ce îi dă iluzia însănătoşirii. Pleacă din nou în Franţa, unde se pune pe lucru. Din această vreme datează, dar executat în Bucureşti, şi ultimul său portret, în picioare. Îmbătrînit, aproape pleşuv, cu figura brăzdată de cute adînci şi dure, cu privirea febrilă, cu mîna în care se simt oasele scheletului, ne dăm bine seama că, pentru el, ultima oră sunase. Într-adevăr, din ce în ce mai suferind, el se întorsese din nou în ţară. Este aşa de bolnav, încît nu-şi mai părăseşte camera şi uneori nici chiar patul. Ajutat de cîţiva prieteni, face o expoziţie, singura personală, cît a fost în viaţă, în primăvara lui 1882. Şi de data aceasta e linişte completă în jurul lui. Oficialitatea, presa, îl ignorează. Pe patul său de suferinţă, aproape singur, se consolează pictînd flori. Ca şi Luchian, cîteva decenii mai tîrziu, şi acesta un invalid, el nu se mai poate mişca decît în jurul camerei. De pe scaunul pe care este imobilizat priveşte la paharul cu flori de pe masă, la un mănunchi de trandafiri roşii, galbeni ori violacei, le pictează cu toată măiestria, devenită inutilă acum, de care este capabil, semnînd şi datînd tablourile. Sînt ultimele sale manifestări. În noaptea de 22 spre 23 octombrie, stil vechi, el se stinge. Un ziar francez, « La Gazette de Roumanie », îi semnalează moartea într-o scurtă notiţă.

Adevărata lui preţuire a venit însă abia în ultimii ani, odată cu instaurarea regimului nostru de democraţie populară. Cercetările întreprinse în jurul vieţii şi operei lui, popularizarea acesteia au scos la iveală date importante asupra evoluţiei lui artistice şi, în această lumină nouă, ni l-au impus ca pe unul din cei mai valoroşi artişti din trecut.

El pictase de cele mai multe ori cu o sinceritate neîntrecută lumea pe care o cunoscuse în ţară şi în Franţa, natura adevărată, uneori şi pe omul adevărat în mijlocul ei, totul cu preciziunea şi probitatea ce fac din pînzele lui cele mai veridice documente. Dar, acest fel de a face pictură, cu cît era mai deplin realizat, cu atît stîrnea mai puţin interes. Andreescu era ca o voce în pustiu, pe care nu o ascultau decît foarte puţini. Cît fusese sănătos, aceasta nu avea importanţă. El cerea aşa de puţin societăţii, încît se putea lipsi de sprijinul ei. Bolnav însă, situaţia se schimbă. Ar fi avut nevoie de un ajutor, de îngrijiri, care poate l-ar fi salvat. Nu întîlneşte însă decît indiferenţă în jurul său, o singurătate plină de deznădejde şi cu acest sentiment închide ochii.

Dominat de dragostea pentru pictură, el n-are decît un scop: să practice această artă. Un imbold interior, imperios, îl obligă să se exprime repede, fără întîrziere.

Un singur lucru contează pentru el: să pregătească acele lucrări, care să devină expresia lucidă şi completă a aspiraţiilor sale. Şi, miracolul este că trupul slab i s-a supus, a răspuns la chemarea disperată a sufletului. A trecut prin viaţă omul acesta excepţional, ca cineva care, avînd de păzit şi tranzmis mai departe o comoară, nu trăieşte decît pentru ea, renunţă la tot, suferă şi nu este preocupat decît s-o ştie la loc sigur, după moarte. Ultimii nouă ani, singurii cînd a putut să exprime, mulţumitor pentru el, ceea ce simţea, sînt un şir de sacrificii făcute fără regret, aproape cu voioşie, însă distrugătoare de sănătate, aduse unicului lucru de valoare pentru el: operei sale. Nu-i cunoaştem în amănunt plăcerile, durerile; viaţa lui intimă este pentru noi ca şi cînd n-ar fi fost: o carte închisă. Nu s-a spovedit niciodată nimănui, nu numai din delicateţe, dar pentru că ştia că numai opera lui contează. A triumfat în cele din urmă. Contribuţia lui la arta romînească, în pofida greutăţilor, a indiferenţei mergînd pînă la ostilitate a societăţii burgheze a timpului, apare astăzi mai nobilă, mai clară, purificată oarecum de sacrificiile aduse de autorul ei.

[1]) Lui Radu Bogdan îi datorăm, ca urmare a unor cercetări minuţioase, regăsirea unui mare număr de lucrări ale lui Andreescu, aşa încît astăzi opera lui ne apare cel puţin dublă decît ceea ce se cunoştea acum 20 de ani. Radu Bogdan mai are încă meritul de a fi organizat Expoziţia din 1950 şi catalogul critic al operei lui Andreescu ce va apare curînd în Editura Academiei R.P.R. împreună cu monografia pictorului.

ION ANDREESCU, Cumpăna satului — ulei

UNELE DATE CU PRIVIRE LA ACTIVITATEA LUI ŞTEFAN LUCHIAN ÎN ULTIMUL DECENIU AL VEACULUI TRECUT

PETRE OPREA

La întoarcerea lui Şt. Luchian din străinătate, în primele luni ale anului 1893, mişcarea plastică din ţară vegeta în urma încercărilor oficialităţii de a promova o artă academistă, ruptă de realităţile vremii. Singurul eveniment mai important în sectorul artelor plastice era expoziţia anuală a societăţii « *Cercul Artistic* », care se înfiinţase nu de multă vreme, datorită inimosului profesor I. Georgescu. Dornic să contribuie la prosperarea activităţii acestei asociaţii, Luchian s-a încadrat imediat în rîndurile ei, sprijinindu-i toate manifestările.

Luchian participă la expoziţia organizată de societate în martie 1893, în sălile Ateneului, fiind remarcat ca « un artist original în colorit » şi de asemenea ia parte asiduă la dezbaterile asupra modificării statutului « Cercului artistic », care au loc în octombrie al aceluiaşi an. De altfel, încă în străinătate fiind, Luchian participase şi la prima expoziţie a societăţii, în decembrie 1890, cu lucrările: « Oi la păşune », « Un pavilion », « Gîşte », « Viţei », « La ţară », menţionate în catalogul expus în sala noului palat al Ateneului.

Roadele iniţiativei particulare a celor de la « Cercul Artistic », chiar aşa firave cum erau, dacă vor fi bucurat cumva într-o măsură oarecare oficialitatea silită să constate că apar noi artişti creatori, este sigur că ele au dat şi de gîndit forurilor de stat care se ocupau de treburile artei. Reacţia lor nu s-a lăsat prea mult timp aşteptată şi s-a făcut cunoscută prin iniţiativa legiferării unui Salon Oficial.

Înainte de a preciza cauzele care stîrneau acest soi de nelinişte oficială faţă de « Cercul Artistic », este interesant să remarcăm faptul că ne aflam la un interval de numai douăzeci de ani de cînd unii teoreticieni ai vieţii culturale contestau existenţa unui fond creator real al artei romîneşti şi dădeau soluţii de stat dizolvante, ca desfiinţarea şcolii de artă şi a conservatorului. Este cazul lui Titu Maiorescu.

În 1875, în prima fază a elaborării unui proiect de reformă a învăţămîntului, Maiorescu nu se sfia să afirme că, după părerea sa, lipsind orice dezvoltare artistică, înscrierea în buget a fondurilor pentru susţinerea respectivelor instituţii nu ar avea justificare. « . . . Înainte de a avea un singur pictor de valoare, am făcut şcoala de Belle Arte . . . » [1]) se lamenta universitarul Maiorescu în perioada care dăduse deja artei plastice romîneşti pe Andreescu, pe Grigorescu, pe Aman şi alţii, după ce creaseră valori de artă recunoscute un Constantin Rosenthal sau Tattarescu.

Nu este locul, într-un cadru restrîns, a discuta argumentele criticului de la « Junimea » în favoarea unor soluţii bizare pentru un stat în formaţie cum era Romînia în ultimul pătrar al veacului trecut. Să constatăm doar, că, după douăzeci de ani, o schimbare de 90 de grade intervine în optica guvernanţilor şi se ia în considerare necesitatea de a se institui un « salon oficial » de plastică, aşa cum aveau ţările din apus, măsură care constituia în fond replica de stat dată « Cercului Artistic ». Şi să analizăm de asemenea faptul că statul burghez devenea activ în probleme de artă tocmai într-o perioadă de groaznică criză financiară cum au fost anii 1889—1894, criză pentru remedierea căreia se propuneau economii necruţătoare şi în sectorul culturii. Nicolae Filipescu, fruntaş al partidului conservator, în discursul rostit în Cameră la discuţia generală asupra bugetului unuia din aceşti ani, spunea: « La Ministerul Instrucţiunii Publice se pot mai cu succes face economii, căci cred că numărul şcoalelor şi al şcolarilor este, în situaţia în care ne aflăm, în raţiune inversă cu adevărata cultură » [2]).

Dacă aceasta era situaţia reală — economii prin suprimare de şcoli — mai putea fi vorba de un amestec pozitiv al statului, de o politică culturală în favoarea artelor sau, dimpotrivă, amestecul statului consta în contracararea unor manifestări artistice considerate oficial ca inoportune, în exercitarea unui anumit control?

De la ideea desfiinţării şcolii de Belle Arte şi contestarea « oricărei dezvoltări artistice», la înfiinţarea Salonului Oficial, distanţa e, într-adevăr, prea mare pentru a nu vedea în această măsură, pozitivă numai în sensul organizării culturale — un substrat politic şi anume tendinţa de a-i sustrage pe artişti de sub influenţa orientării realiste care se făcea din ce în ce mai simţită. Ne aflam, cronologic, în perioada în care doctrina socialistă propagată de Partidul Social Democrat din Romînia începuse să aibă ecou şi în lumea oamenilor de artă — perioada « Contemporanului », care apăruse timp de un deceniu, pînă cu cîţiva ani înainte de momentul semnalat de noi. Într-unul din ultimile numere ale acestei reviste — precursoare a presei socialiste ştiinţifice — sub semnătura lui D. A. Teodoru, un articol despre ştiinţă şi artă se încheie cu următoarele cuvinte:

« Lumea arteĭ şi a ştiinţeĭ va fi cea di'ntâiu *cucerire* a proletariatului; căci cînd milioanele vor fi trezite, se va trezi toată energiea acestei ştiinţĭ şi acestei arte ce a-zi lingezeşte'n prada unui vis otrăvitoriu. Savanţi şi artiştĭ vor pricepe că atuncĭ se dezleagă pe veci vecinica problemă a libertăţei de-a gîndi, a libertăţei de-a vorbi.

Atuncĭ va fi sărbătoarea înfrăţireĭ între artă, ştiinţă, şi fericirea omenireĭ » [1]).

Că se preciza, de altfel, o politică reacţionară bine definită reiese concludent şi dintr-o împrejurare de mai tîrziu. Ne referim la demisia din societatea « Ileana » (asociaţie de care ne vom ocupa de asemenea în rîndurile de faţă) a profesorului de filozofie Constantin Rădulescu-Motru. În scrisoarea sa de demisie, profesorul Rădulescu Motru arată că « Ileana » devenise « *sediţioasă* ». Din textul ei apare cu claritate temerea cercurilor marii burghezii că « Ileana » s-ar putea substitui factorilor de stat. « . . . căci dece mai avem atunci o Academie, un minister, o şcoală de Belle Arte? » se întreabă semnatarul. [2])

Era vorba de aceeaşi şcoală de Belle Arte, înfiinţată la 1864 şi a cărei existenţă fusese periclitată prin îndoielile lui Maiorescu asupra capacităţii creatoare şi valorii artiştilor din acea vreme. În treacăt, să precizăm că proiectul de lege pentru reforma învăţămîntului, propus şi susţinut cu energie de Maiorescu, de astădată ca ministru, dusese la căderea guvernului Manu în urma votului de blam dat de Senat în februarie 1891 . . .

Presa n-a întîrziat să dezvăluie argumentul reacţionar din actul de demisie al profesorului Rădulescu Motru. Iată cum o făcea comentatorul « Adevărului »:

« Citirea cu atenţiune a textului demisiunei a dat răspunsul. Dl. Rădulescu Motru, care ocupă o funcţie oficială, a fost silit, în mod direct sau indirect, să demisioneze de către acea persoană care acum 30 de ani cînd a venit aici, s-a hotărît să înăbuşească orice sentiment ideal, să mercantilizeze totul. Dacă Dl. Rădulescu Motru nu numeşte pe faţă pe regele Carol, apoi aluziunile din demisiune sînt prea străvezii pentru ca să nu le pricepem. Demisionez, zice Dl. Rădulescu Motru, din societatea « Ileana » pentru că ea vroieşte să facă din romîni oameni independenţi, doritori de frumos şi de bine şi admiţînd că binele şi frumosul există în afară de marginile oficialităţei » [3]).

Dacă ne întoarcem în urmă, la momentul apariţiei Salonului Oficial — a cărui lege de înfiinţare este trecută prin Cameră la începutul anului 1894, dîndu-i-se denumirea de « *Expoziţia Artiştilor în viaţă*, » cu periodicitate anuală, vom vedea că vernisajul este stabilit tot prin lege — poate intenţionat — la 1 Mai, cu începere chiar din acel an.

Începuse aşa dar, o luptă — acţiunea pentru schimbarea fondului creaţiei plastice şi a neutralizării factorilor intelectuali de suprafaţă, scoaterea lor din orbita ideilor înaintate şi chiar a simplelor iniţiative particulare, dacă acestea din urmă nu gravitau de la început şi programatic în sfera „înaltelor patronaje". Statul burghez deschidea în fapt campania diversionistă pentru captarea artiştilor şi căuta mijloace ca aceştia să nu devină artişti cetăţeni, să nu se situeze pe platforma artei realiste. Semnalăm că, chiar în februarie al aceluiaşi an, al legiferării Salonului Oficial, ziarul « Adevărul » — antidinastic la începuturile sale — publica în foileton, sub titlul « *Artiştii cetăţeni* » un fragment din volumul II al lucrării lui Dobrogeanu Gherea, « Literatură şi ştiinţă » care se afla sub tipar [4]). Nu este încă un indiciu despre climatul de luptă existent între tendinţele realiste din arta vremii şi regimul burghez?

* * *

În această atmosferă de clarificare a poziţiei oficialităţii faţă de dezvoltarea mişcării artistice antiacademiste şi faţă de tendinţele de organizare a artiştilor în afara manifestărilor oficiale, ca şi pe planul revendicărilor profesionale, intra în scenă, cu elan creator pe de o parte şi pe de altă parte cu o vigoare demnă de un adevărat luptător social, pictorul Şt. Luchian. Apariţia salonului oficial oferă noului membru al Cercului Artistic prilejul unei neîntîrziate acţiuni.

Cum regulamentul de funcţionare cerea să facă parte din juriul artistic al expoziţiei şi trei membri aleşi de înşişi artiştii expozanţi la Salon, aceştia au desemnat pe Titus Alexandrescu, pe sculptorul Ştefan Ionescu — Valbudea şi pe Şt. Luchian [5]).

Încrederea care i se acordase de către ceilalţi artişti se datora atît recunoaşterii talentului lui Luchian cît şi felului său franc, sociabil şi prietenos. Şi această încredere n-a fost dezminţită. Atitudinea lui Ştefan

---

[1]) Apud Savin Bratu şi Z. Dumitresu, « Contemporanul şi vremea lui », ESPLA 1959, p. 132

[2]) Nicolae Filipescu, discursuri politice « vol. I, p. 385, « Minerva », 1912 — Bucureşti

[1]) « Contemporanul » Nr. 10, Octombrie 1891 — citat în ortografia originală.

[2]) « O demisie », Epoca, 19 ianuarie 1899

[3]) « Adevărul », 20 ianuarie 1899 — « Regele şi arta » de *Un independent*

[4]) « Adevărul », 14 februarie 1894, p. 2

[5]) Arhivele Statului din Bucureşti. Fond Ministerul Instrucţiunii, divizia şcoalelor, dosar *333*/1894, p. 204

Luchian împotriva unor abuzuri săvîrşite de I. C. Stăncescu, preşedintele juriului, cu ocazia propunerilor de premiere şi cumpărare a celor mai bune lucrări din expoziţie a dovedit îndeajuns dîrzenia morală şi spiritul său camaraderesc. În această împrejurare, tînărul artist nu protestează de unul singur şi pe la colţuri, ci face agitaţie făţişă în rîndul celorlalţi expozanţi nemulţumiţi, strîngîndu-i în jurul său pentru ca împreună, printr-o petiţie înaintată la minister, să demaşte cu exemple concrete, toate neregularităţile.

La expoziţia « Cercului Artistic », care a avut loc cîteva luni mai tîrziu, în noiembrie 1894, Luchian expune zece pînze pe care le socotea mai reuşite, exigenţele lui fiind foarte mari după cum el însuşi mărturisea mai tîrziu. Diversitatea temelor tratate arată că pictorul nu înţelegea să se limiteze doar la repetarea cîtorva subiecte, ci încerca să surprindă şi să redea viaţa şi lumea în complexul ei. În catalog, pînzele sînt cuprinse între numerele 76—85, reprezentînd: « Idilă cazonă », « Un conac », « Primul suspin », « Nebună de dragoste », « Transport primitiv », « Cap de expresie », « Peisaj », « Vedere din Tîrgul-Jiu », « Fructe » şi « Profil de faţă ».

În 1895, insuccesul suferit în urma unor manevre de culise, cu ocazia candidaturii sale pentru realegerea ca membru în juriul Salonului Oficial din acel an, nu l-a dezarmat după cum nu l-au impresionat nici articolele unor cronicari improvizaţi care nu se arătau prea entuziasmaţi de lucrările personale din expoziţie. Aceste insuccese, dimpotrivă, îl îndîrjesc şi lucrează cu şi mai multă rîvnă [1]), iar restul timpului şi-l petrece în cadrul Cercului Artistic, năzuind ca acesta să eclipseze în expoziţie Salonul Oficial. Strădania sa este răsplătită în curînd, căci la alegerile noului comitet de conducere al societăţii, în 13 octombrie 1895, este ales alături de C. Aricescu, vicepreşedinte al Cercului Artistic.

Anul următor, 1896 trebuie considerat data începerii ostilităţilor declarate între artiştii realişti grupaţi în jurul lui Luchian şi artiştii de factură academistă care îşi puneau activitatea în serviciul intereselor claselor exploatatoare.

În acel an, Luchian împreună cu Artachino, Vermont şi criticul Al. Bogdan-Piteşti organizează *Expoziţia Artiştilor Independenţi*. Cu acest prilej, ei lansează un *Manifest*, din care desprindem: . . . « Azi noi vrem să rupem cu trecutul şi să ne declarăm independenţi. . . Noi ne despărţim pentru a face o încercare de artă independentă, pentru a *zgudui un jug care ne apasă* » (sublinierea noastră).

Manifestul exprima revolta sinceră a lui Luchian, şi a prietenilor săi, care în acele împrejurări a constituit, fără îndoială, o lovitură puternică dată artei oficiale, academiste.

La o lună după ce organizase cu Vermont, Artachino şi Al. Bogdan-Piteşti, Expoziţia Independenţilor, participă şi la reuşita « cîrciumii artistice », în genul aceleia a lui Tabarin de la Paris, care stîrneşte cel mai mare interes la serbările presei organizate în grădinile Bragadiru [2]). Manifestarea lor apăruse ca o demonstraţie faţă de o oficialitate cînd indiferentă, cînd părtinitoare. Aşa şi era în realitate, o mişcare de frondă.

Pe pereţii exteriori ai barăcii erau placardate cîteva afişe-reclamă, destul de sugestive pentru vremea cînd afişul se afla în zorii creaţiei sale, semnate de Luchian, Vermont, Voinescu, Jiquidi, Pascali, Petrescu-Găină şi alţii. În interior, aceştia expuneau caricaturi şi şarje de actualitate şi de mare ilaritate vizînd diferite personalităţi.

Dar cum pe vremea aceea era mai mult decît anevoios să trăieşti numai din pictura de şevalet, Luchian se vede constrîns — către sfîrşitul anului 1897 — ca, împreună cu prietenul său Artachino, să ia în antrepriză pictarea unei părţi din catedrala oraşului Tulcea. Deşi pictura urma să fie executată în timp de iarnă, pe o suprafaţă de 120 m.p., într-un interval de timp foarte scurt (contractul semnat la 3 septembrie 1897, stipula ca termen de predare data de 15 decembrie) ei acceptă lucrarea, ademeniţi de suma pe care aveau s-o primească şi fără a-şi da seama de dificultăţile pe care le vor întîmpina. În plus, fiecare în parte mai contractase cu Ministerul cultelor şi instrucţiunii publice să efectueze tablouri cu subiecte oficiale, care erau destinate să fie reproduse, prin cromolitografie.

Munca istovitoare şi boala îl fac pe Luchian să se urce mai rar pe schelă, aşa încît pentru a încheia la timp lucrarea, artiştii se văd siliţi să-l asocieze şi pe Georgescu-Delahuşi.

În anul următor, ,,dizidenţii", cărora li s-au alăturat şi alţi nemulţumiţi, proiectează organizarea unei noi societăţi artistice — iniţiativă care se concretizează prin înfiinţarea « Societăţii pentru dezvoltarea artelor în Romînia — « *Ileana* ».

Cum Alex. Bogdan-Piteşti, în acea perioadă pe linia unor manifestări pozitive şi principal susţinător al societăţii — nu dorea ca aceasta să cuprindă numai sectorul plastic, ci toate ramurile artei, aşa cum încercase anterior şi « *Intim-Clubul* » [1]), asociaţia a căpătat un statut mai larg.

Înăbuşiţi din primul moment de o masă de aderenţi, în majoritatea ei formată din simpatizanţi ai artiştilor şi artelor, nedesfăşurînd însă nici o activitate pentru realizarea scopurilor propuse, cei cîţiva artişti plastici — promotorii de fapt ai societăţii — socotesc că pentru atingerea mai grabnică a obiectivului şi pentru a evita o sciziune, trebuie totuşi să se contopească cu Cercul Artistic, chiar dacă acolo nu domnea o atmosferă cu adevărat colegială.

Ei au încercat revenirea la « Cercul Artistic », pentru a întări frontul profesional în vederea asigurării reuşitei acţiunilor din sectorul plastic. La « Ileana » se simţiseră cu adevărat risipiţi într-o complexitate de probleme şi stînjeniţi de interese divergente ale conducătorilor societăţii. Drept urmare, o delegaţie compusă din Şt. Luchian, N. Vermont, Alex. Bogdan-Piteşti şi alţi cîţiva, propune într-o şedinţă a « Cercului Artistic » contopirea celor două societăţi. După deliberarea adunării generale a cercului, în 23 noiembrie 1897, membrii prezenţi, refuză contopirea, subliniind deosebirea de scop dintre aceste două societăţi şi admiţînd doar o participare în comun la organizarea de expoziţii.

Eşecul întîmpinat stimulează ambiţia pictorilor de la « Ileana » şi fără întîrziere, chiar la începutul anului următor, în plină iarnă, aceştia deschid prima expoziţie internaţională a societăţii.

Expoziţia a fost anunţată din timp, prin afişe lucrate de Artachino şi Luchian (afişul « Ilenei », litografiat în verde, a apărut şi în roşu, într-un tiraj special de masă) şi imprimate în condiţii grafice optime, împreună cu un catalog în limbile romînă şi franceză, cuprinzînd, printre altele, şi regulamentul expoziţiei; publicaţiile au atras un public numeros.

Cum articolul 3 din regulamentul de funcţionare al expoziţiei interzicea admiterea de lucrări care în cursul anilor 1896—1898 figuraseră în altă expoziţie publică, participanţii s-au prezentat cu creaţii noi.

Luchian, mai fecund ca altădată, s-a înfăţişat cu douăzeci de lucrări: « Crist », « Sfîntul Sebastian », « Un transport din timpul campaniei » (1877), « La nămiezi », « În amintirea unui vis frumos », « Măriuţa », « De la Vălenii de Vale », « Un cerşetor », « Spre Urziceni », « Vedere din Mahalaua Dracului », « Trandafirii, » « Flori de piatră », « Părăsită », « Florica lucrînd », « Un conac », « Melancolie », « Încă un sărut », « Car cu fîn » (studiu), « Torcînd », « Portretul d-rei Ilca W . . . »).

Elogiile la adresa lui Luchian sînt aproape unanime: este socotit de critici ca venind imediat după N. Grigorescu, care participa la această expoziţie cu 4 tablouri (« O ţărancă », « Între flori », « Un car cu boi », « Cîrciumă la Posada »), şi un desen (« O mahalagioaică »).

Notăm că participarea lui Nicolae Grigorescu, maestru consacrat, constituia o adeziune importantă care prin ea însăşi a dat societăţii un deosebit prestigiu.

Criticii şi amatorii se întrec de astădată în aprecieri, unii reliefînd talentul lui Luchian şi ceilalţi cumpărîndu-i lucrările. Cîştigul material produs de succesul expoziţiei se iroseşte însă repede, datorită bolii artistului care reclama o îngrijire medicală costisitoare. Creşterea popularităţii sale îi asigură în schimb noi comenzi. Cert este că în această epocă, el este solicitat şi de primăria oraşului Alexandria să picteze împreună cu Artachino şi Pascaly, catedrala urbei, pentru pictarea căreia Luchian mai făcuse demersuri cu cîţiva ani în urmă, în 1896.

Lucrarea artiştilor asociaţi nu a satisfăcut exigenţele canonice ale comisiei pentru recepţia definitivă din care făcea parte şi un reprezentant al mitropoliei; aceasta s-a arătat nemulţumită nu numai pentru că « la toate uşile frizelor şi cupolelor lipsea pictura », dar şi pentru că în unele locuri pictura nu era executată « în stil bizantin » [2]).

Este evident faptul că artiştii n-au înţeles să cedeze presiunilor făcute de cler, deoarece dacă, împinşi de nevoi, ei au acceptat să lucreze pictură bisericească au făcut-o cu tendinţa de a avea un aport la promovarea unei arte umane, cu care au vrut să înlocuiască maniera anchilozată a genului. Atitudinea laică a artiştilor a însemnat încă o notă progresistă a grupului de artişti.

Deşi era sătul de pictura bisericească, greutăţile materiale îl determină din nou pe Luchian ca, împreună cu prietenul său Artachino, să angajeze în 1900 şi biserica Brezoianu din Bucureşti.

Între timp, deoarece societatea « Ileana » dispăruse, Luchian se reîntoarce în cadrul « Cercului artistic » şi încearcă cu sprijinul lui Artachino, de care în acea vreme era nedespărţit, să învioreze activitatea vechiului cerc; pentru strădaniile lor, amîndoi sînt aleşi, la 16 martie 1901, consilieri în comitetul de conducere al societăţii.

Totuşi, favoritismul şi adulaţia reciprocă continuă să domine mai departe societatea. Cei doi prieteni o părăsesc nu după mult timp, pentru a participa la înfiinţarea « *Tinerimii artistice* ». Cuprinzînd un mănunchi de talente tinere, această societate a reuşit să învioreze arta plastică romînească şi a constituit un nou cîmp de activitate pentru neobositul Luchian.

---

[1]) Probabil în această vreme a deschis Luchian, împreună cu T. Alexandrescu, o expoziţie în str. Regală unde a expus: « Amintiri din Dărăbani », « Un bancher », « Curse » (Longchamps), « Pe malul mării », « Apus de soare », « Mineta », « Păstoriţă », « Boi în pălămidă », « Decavată la curse », « Un veteran din 1870 ». « Lîngă Călmăţuiu », « Noaptea », « Gherghina », « Irina ».

[2]) Claymore: Carnet du high-life. « L'Independence roumaine », 11 iunie 1896, pag. 2; « Timpul » 11 iunie 1896, p. 3.

[1]) Asociaţie de elită, cu numărul de membri limitat prin statut la 101, avînd secţii de artă, muzică, literatură şi dramă.

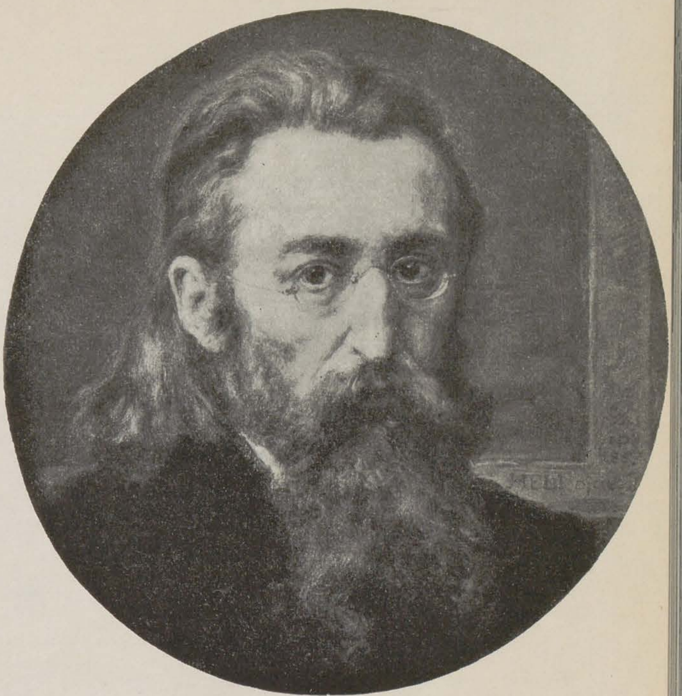
[2]) Arhivele Statului din Alexandria, pachet 39, dosar 3/1898.

« Arta reprezintă în miinile noastre o armă. Nu ne este îngăduit să despărțim arta de dragostea de patrie ».

Jan Matejko

JAN MATEJKO UN CLASIC AL PICTURII REALISTE POLONEZE

MARIA BENEDICT



JAN MATEJKO, Autoportret — ulei

Remarcabil pictor polonez, unul dintre marii maeștrii ai picturii istorice europene din secolul al XIX-lea, Jan Matejko aparține acelei categorii de artiști, al căror nume reprezintă astăzi o mîndrie națională pentru poporul polonez.

Jan Matejko s-a format ca artist în epoca mișcărilor revoluționare de eliberare națională — perioadă care coincide cu constituirea școlii realiste în arta poloneză. Matejko a fost un strălucit reprezentant al acestei școli, concentrînd în creația sa prodigioasă cele mai caracteristice trăsături ale mișcării artistice realiste din Polonia din a doua jumătate a veacului trecut, perioadă care a adus profunde schimbări în structura socială și economică a Poloniei.

Principalii factori social-istorici, care au determinat apariția școlii realiste în arta poloneză au fost, pe de-o parte, procesul de formare al națiunii burgheze, pe de altă parte, mișcarea națională de eliberare, în condițiile lipsei independenței de stat a Poloniei și a fărămițării sale politice. În această perioadă de dezvoltare a capitalismului și de schimbare a raporturilor feudale de producție, lupta de eliberare națională s-a împletit organic cu lupta antifeudală a poporului polonez.

Aceste laturi ale mișcărilor revoluționare pentru eliberarea națională au fost deosebit de însemnate și pentru soarta culturii și artei poloneze. Într-adevăr, cultura democratică poloneză din a doua jumătate a secolului trecut, diametral opusă prin idealurile sociale progresiste pe care le-a promovat, culturii vîrfurilor stăpînitoare, a crescut sub înrîurirea imediată și nemijlocită a aspirațiilor poporului la drepturi sociale și independență națională, aspirații exprimate printr-o luptă care era îndreptată în aceeași măsură împotriva asupritorilor din lăuntrul și din afara țării.

Școala realistă în arta poloneză s-a cristalizat în anii de creștere a valului revoluționar, care prin răscoalele țărănimii galițiene și mișcarea națională din Krakovia, din primele luni ale anului 1846, precum și prin mișcările de masă ale țărănimii și ale muncitorimii din Silezia, Poznan și Galiția în 1848, a cuprins toate cele trei părți ale Poloniei fărămițate pe atunci, și a culminat cu marile mișcări populare antifeudale din anul 1863.

În această perioadă, arta poloneză a jucat un rol important în lupta ideologică, oglindind în mod veridic atît evenimentele epocii respective cît și cele din trecut și contribuind astfel la răspîndirea ideilor sociale înaintate și la formarea și întărirea conștiinței naționale. Artiștii polonezi ai epocii s-au aflat, în marea lor majoritate, pe pozițiile luptei pentru eliberare socială și neatîrnare politică. Arta lor, pătrunzînd tot mai profund în viața poporului, a devenit un însemnat factor ideologic și educativ, de influențare a maselor.

Cel mai de seamă loc printre acești artiști îl ocupă pictorul Jan Matejko. Creația sa este remarcată la acea vreme cu prilejul unei manifestări artistice internaționale — Salonul de la Paris — deci în comparație cu opera multor artiști care luau parte în special la expozițiile din capitala Franței. În aprecierile de atunci ale personalității lui Matejko, cîteva rînduri dintr-o scrisoare adresată de pictorul Kramskoi — în 15 octombrie 1878 — criticului și îndrumătorului democrat al artei progresiste ruse, V. V. Stasov, rețin atenția

JAN MATEJKO, Stanczyk în timpul balului dat de regina Bona la curtea din Wawel (schiță) — ulei

JAN MATEJKO, Nicolae Kopernik — ulei

cu deosebire. Încercînd să-i prezinte lui Stasov profilul expoziției mondiale de artă care avusese loc în același an (1878) în capitala Franței, Kramskoi remarcă faptul că expoziția a reprezentat o « deplină afirmare a gustului burghez în artă și nimic mai mult » [1]. Afirmînd aceasta, Kramskoi nu pierdu prilejul de a-l informa pe Stasov că în atmosfera generală a expoziției a existat o singură excepție — prezența lui Jan Matejko. După expresia lui Kramskoi, la expoziția pariziană « Matejko a fost cu multe capete deasupra tuturor »... « fiind singurul artist care se raportează la procesul creator cu toată seriozitatea ». [2])

Genul artistic căruia îi aparțin cele mai numeroase lucrări ale lui Matejko este pictura istorică, gen pe care artistul l-a promovat și l-a valorificat în chip creator, atribuindu-i un imens rol agitatoric. Născută pe baza ideilor democratice înaintate, arta lui Matejko a fost pătrunsă de un patriotism autentic, de o nețărmurită dragoste și grije pentru soarta patriei sale și totodată de ură împotriva trădătorilor intereselor naționale ale poporului polonez. Matejko este în principal autorul unor pînze de mari dimensiuni, cu un număr imens de personaje, tablouri consacrate evocării istoriei trecute a Poloniei. Închinînd arta sa trecutului istoric al țării sale, Matejko are meritul de a nu fi văzut în aceasta prilejul de a se retrage din contemporaneitate, de a nu fi fugit de răspunderea de a-și exprima prin arta sa punctul de vedere cu privire la evenimentele petrecute în epoca în care trăia. Dimpotrivă, prin operele sale cu subiecte legate de trecutul îndepărtat, Matejko s-a făcut ecoul celor mai acute probleme social-politice ale vremii sale. El a ales cu osebire acele evenimente ale trecutului, a căror semnificație și amploare a ajutat artistului în găsirea unor răspunsuri la cele mai însemnate probleme ale vieții înconjurătoare.

În operele sale cele mai valoroase, în special în cele realizate în prima perioadă a creației sale, Matejko s-a manifestat deschis și vehement împotriva vîrfurilor feudalo-aristocratice ale Poloniei. În pînzele sale pline de mișcare și patetism trăiesc cele mai dramatice episoade din istoria patriei artistului, tratate cu mult temperament, în compoziții de largă desfășurare, cu bogate și îndrăznețe rezolvări plastice. Începînd cu anul 1860 și pînă la începutul anilor 80, artistul a creat lucrări remarcabile, ca de pildă: « Stanczyk la balul reginei Bona » (1862), « Predica lui Skarga » (1864), « Rejtan », lucrare cunoscută și sub numele de « Căderea Poloniei » (1866), « Uniunea de la Lublin » (1869), « Bătălia de la Grünwald » (1875), « Jurămîntul de credință al Prusiei » (1882), « Kosciuszko la Raklawice, anul 1794», (1888), « Constituția de la 3 mai 1892 ». O aprofundată cunoaștere a istoriei țării sale și înțelegerea, de cele mai multe ori adevărată, a spiritului epocii evocate s-au unit în opera istorică a lui Matejko cu o interpretare inspirată, poetică și profund artistică, a trecutului.

Într-o oricît de sumară încercare de analiză a creației lui Matejko, nu poate rămîne neobservat conținutul adînc filozofic al operei sale. În tablourile cu subiecte din trecutul istoric, artistul a adus în atenția compatrioților săi marile probleme ale vieții contemporane. Un astfel de tablou este « Stanczyk la balul reginei Bona », cunoscut publicului romînesc din expoziția « Jan Matejko » deschisă în acest an în Capitala țării noastre. Tabloul a fost pictat în anul marilor mișcări populare care au avut loc în 1863 în întreaga Polonie. Evocînd figura lui Stanczyk, a cărui personalitate a intrat în legendă pentru dragostea sa de dreptate și adevăr, Jan Matejko a dezvoltat cu curaj ideea împotrivirii omului simplu din popor față de șleahta aristocratică poloneză, disprețuitoare, perfidă și trădătoare a intereselor poporului polonez. Cîtă forță a sentimentelor a concentrat Matejko în portretul bufonului Stanczyk, repre-

[1]) V. V. *Stasov*, Articole și însemnări, necuprinse în operele alese. Vol. II, « Iskusstvo » Moscova 1954, pag. 145.
[2]) *Ibidem*, pag. 145.

zentat în tablou ca singurul om conştient de soarta amară a Poloniei vîndută de aristocraţie puterilor străine! Cu o intuiţie remarcabilă, artistul a conceput tabloul său în preajma unui nou act de trădare din partea nobilimii poloneze. În anul 1863 — ca şi în secolul al XVI-lea, pe vremea bufonului Stanczyk — s-a evidenţiat rolul reacţionar al aristocraţiei poloneze, care, temîndu-se de amploarea mişcărilor populare şi pentru a le înăbuşi, a recurs la înţelegerea cu regimul ţarist, la vinderea — din nou — a Poloniei.

Cu atît mai semnificativă apare atitudinea protestatară a artistului în abordarea acestui subiect cu cît — aşa cum a ţinut să sublinieze istoricul de artă sovietic B. Suris [1]) — în chipul lui Stanczyk, Matejko s-a redat pe sine însuşi, voind parcă să exprime gîndurile, convingerile şi sentimentele proprii.

În anii 1863—64, după înăbuşirea răscoalei populare care cuprinsese întreaga Polonie, Matejko a realizat marele tablou cu mai bine de 30 de personaje, « Predica lui Skarga », ca un nou şi viguros act de acuzare îndreptat împotriva şleahtei aristocraţiei poloneze. Tabloul « Predica lui Skarga » a fost întemeiat pe un subiect cu un viu conflict dramatic: un patriot înflăcărat din secolul al XVII-lea, predicatorul Skarga, în timpul unei predici ţinută în faţa curţii regale în catedrala din Krakovia, demască şi învinuieşte nobilimea polonă pentru faptul că a dus ţara la destrămarea tragică. Şi aici, ca şi în tabloul « Stanczyk », atenţia artistului s-a concentrat asupra redării adîncului umanism al personajului principal — Skarga.

Expresivitatea psihologică, caracterul viu al eroilor pînzelor sale, felul convingător al gesturilor lor, alcătuiesc o principală calitate a creaţiei lui Matejko. Adînca studiere a epocii, minunata înţelegere a

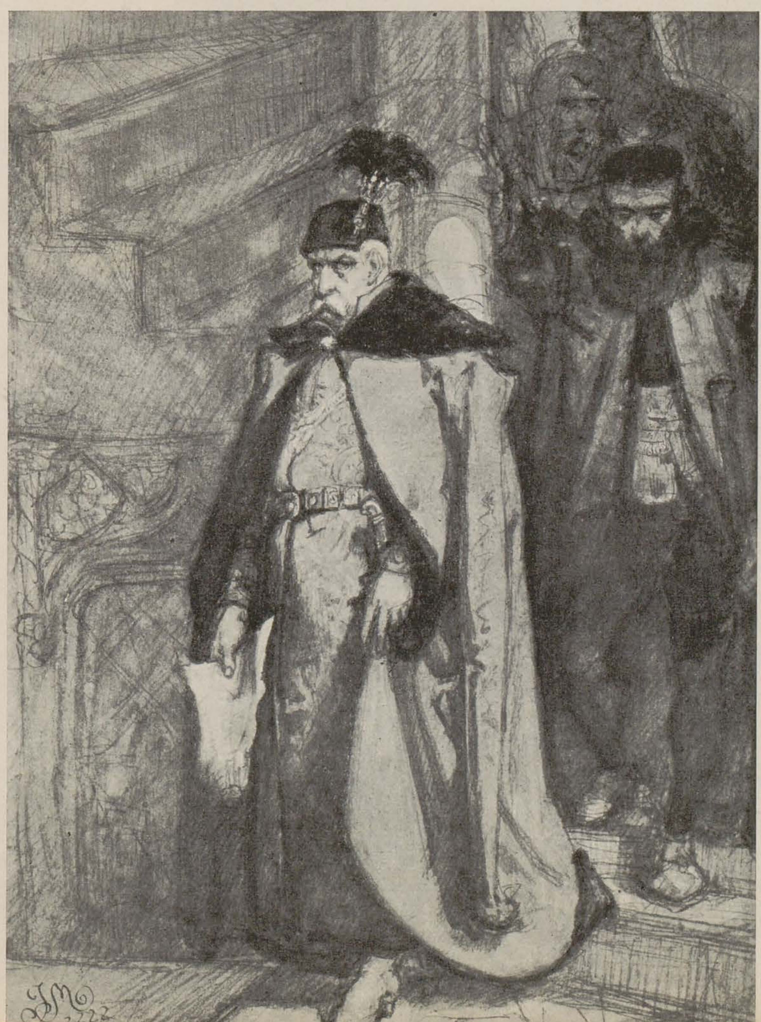
[1]) B. *Suris*, « Arta poporului polonez », în « Iskusstvo », Nr. 5, 1952, pag. 11.

diferitelor caractere istorice i-au permis autorului să poată vorbi despre personajele care populează într-un număr impresionant de mare, pînzele sale, ca despre nişte fiinţe vii şi să le redea convingător. « Eu le văd trăind aevea » — mărturisea adesea artistul.

Demascarea, de către Matejko, a vîrfurilor feudale, a politicii lor trădătoare, a oglindit, cum nu se putea mai bine, starea de spirit a poporului polonez, nemulţumirea acestuia cu privire la rolul trădător al nobilimii în cursul evenimentelor de la 1863. Lucrările pictorului au cîştigat o largă apreciere în rîndurile cercurilor înaintate ale societăţii poloneze.

Seria tablourilor demascatoare ale lui Matejko se continuă cu lucrarea « Rejtan », realizată în 1866, înfăţişînd şedinţa lipsită de glorie a Seimului din Varşovia din anul 1773, la care aristocraţia polonă a susţinut prima dezmembrare a Poloniei. Tablourile sale, cu deosebire « Rejtan », au fost primite de reacţiune şi de critica oficială cu o furtunoasă nemulţumire, artistul fiind învinuit de a fi avut o « manifestare antipatriotică ». Fermitatea poziţiei democratice a lui Matejko nu a putut fi însă ştirbită de nici un atac din afară. Încercînd să-şi definească în puţine cuvinte conţinutul operei sale, Matejko a văzut în ea reflectarea « istoriei plină de umilinţă şi de slavă a Poloniei » [1]). Momentele reprezentate în cele trei lucrări indicate mai înainte (« Stanczyk la balul reginei Bona », « Predica lui Skarga » şi « Rejtan ») sînt inspirate de paginile de umilinţă din istoria Poloniei, tablourile fiind create sub semnul ideilor de la 1863 şi aparţinînd primei perioade de creaţie a artistului — perioada cea mai combativă din activitatea sa. În perioada următoare artistul s-a aplecat asupra « paginilor de glorie » ale ţării sale. Aşa au fost create: tabloul monumental al « Bătăliei de la Grünwald din anul

[1]) M. *Gorzkowski*, Jan Matejko, epoca lat dalszich... (Druk Jako rekopis), Krakow, 1898, pag. 144.



JAN MATEJKO, Jan Zamoyski — acuarelă

JAN MATEJKO, Schiţă de compoziţie pentru tabloul « Jurămîntul de credinţă al Prusiei » din anul 1525 — desen în creion

JAN MATEJKO,
Înecata în Bosfor — ulei

1410 » (1878), tablou pătruns de suflu epic, proslăvind victoria popoarelor slave şi prebaltice asupra invadatorilor teutoni, « Închinarea Prusiei » (1881), precum şi bogatul ciclu de schiţe, « Istoria civilizaţiei în Polonia » (1888—1889), închinate marilor oameni ai culturii poloneze.

Frumuseţea şi expresivitatea plastică cu care sînt pictate compoziţiile lui Jan Matejko se manifestă cu o forţă cuceritoare şi în portretele sale. Artistul a zugrăvit caracterele omeneşti cu talent şi înţelegere.

În expoziţia de la Bucureşti, vizitatorii au putut admira tabloul « Nicolae Kopernik » (1872), în care pictorul a creat chipul inspirat al marelui învăţat polonez, iluminat de bucuria epocalei descoperiri ştiinţifice care-i aparţine.

Creaţia lui Matejko — văzută în ansamblul ei — nu a fost însă lipsită de contradicţii, determinate, în primul rînd, de faptul că artistul, cu trecerea vremii, nu a văzut în societatea poloneză noile forţe progresiste care se ridicau — proletariatul — nu a înţeles că lupta de eliberare naţională a poporului polonez în noile condiţii social-istorice ale ultimului sfert al veacului trecut, devenise o parte a cauzei generale a luptei revoluţionare a proletariatului rus şi polonez împotriva absolutismului ţarist şi capitalismului. Într-o serie de lucrări ale sale, din ultima perioadă a vieţii, se vădeşte o concepţie naţionalistă asupra istoriei Poloniei, înclinare către simbolism şi convenţionalism, precum şi tendinţe mistico-religioase. Artistul a pierdut treptat adevăratele criterii de apreciere a trecutului istoric al ţării sale, în măsura în care în contemporaneitate el nu vedea căile adevăratei renaşteri a patriei sale.

În pofida acestor scăderi din arta lui Matejko, forţa şi însemnătatea celor mai bune opere ale sale, laturile înaintate ale creaţiei sale îi rezervă locul de artist — patriot, în istoria picturii poloneze a secolului al XIX-lea.

Matejko a stăpînit în mod strălucit desenul realist şi aceasta reprezintă cea mai puternică latură a meşteşugului său artistic. Nenumăratele schiţe ale lui Matejko pentru compoziţiile sale ample, dovedesc cu ce minuţiozitate a studiat pictorul fiecare detaliu în parte, asigurînd desenului o realistă putere de convingere în redarea atmosferei şi costumelor de epocă. Desenele lui Matejko au o însemnătate artistică deplină, întregind imaginea despre el ca despre un mare artist — realist.

O latură mai puţin solidă a artei sale picturale este dată de supraîncărcarea, supraaglomerarea compoziţiilor, modul prea complicat, greoi chiar, de a-şi compune unele din tablourile cu multe personaje, mod care ţine în bună măsură şi de faptul că artistul a făcut o repartizare a detaliilor egală în importanţă între planurile întîi şi doi ale tabloului, între părţile principale şi secundare ale acestuia. Această complicare supărătoare a compoziţiilor sale cu numeroase personaje a decurs neîndoielnic din tendinţa artistului, veşnic în căutare de noi elemente plastice expresive, de a spune cît mai mult în fiecare lucrare, de a nu-i scăpa nici un detaliu fără un studiu amănunţit.

Prin lucrările sale cele mai bune, pătrunse de un autentic simţ cetăţenesc şi de răspundere patriotică faţă de soarta Poloniei, Jan Matejko a slujit în mod real cauzei luptei de eliberare naţională, contribuind la ridicarea conştiinţei poporului şi la educarea sentimentului de dragoste faţă de patrie.

JAN MATEJKO,
Femeie în costum din epoca Renaşterii — desen în creion

VOITTO VIKAINEN, Așteptare — gravură în lemn

EXPOZIŢIA DE ARTĂ PLASTICĂ FINLANDEZĂ

BARBU BREZEANU

În expoziţia deschisă în sala Dalles în luna mai a acestui an, am avut prilejul să facem cunoştinţă cu arta plastică finlandeză contemporană.

Se ştie că pînă spre mijlocul secolului al XIX-lea nici nu a existat în Suomi vreo manifestare a artei culte. Începuturile ei trebuiesc căutate abia după 1809, cînd, prin pacea de la Hamina, Finlanda s-a despărţit de Suedia, devenind un mare ducat al Rusiei. Înflorirea literaturii şi a artelor plastice începe aşadar cu o mare zăbavă, odată cu acest eveniment istoric.

Intemeietorul picturii moderne finlandeze a fost *Werner Holmberg* (1830—1860), peisagist format la şcoala germană şi care îşi propusese să « dovedească lumii că Finlanda este în stare să-şi făurească o şcoală naţională de pictură... » Mergînd pe linia trasată de el, însă formaţi în Franţa, sînt *Albert Edelfelt* (1854—1905) şi mai ales *Askeli Gallen-Kallela* (1865—1931), pe care am avut posibilitatea să-l cunoaştem încă din 1942, cînd lucrările acestui pictor atît de autentic naţional, au fost reproduse ca ilustraţie de carte în ediţia romînească în proză a epopeii « Kalevala » [1].

Pe acest artist multilateral (grafician, freschist, sculptor în lemn, feronier, ilustrator de carte etc.), pionier al artei plastice şi decorative finlandeze, figură centrală a şcoalei naţionale romantice — l-am regăsit în actuala expoziţie. Fiu de ţăran din pădurile Careliei, *Askeli Gallen-Kallela*, în ciuda anilor de studii petrecuţi în străinătate, ani ale căror urme se simt în cele două peisaje expuse (« Nori de ploaie », « Peisaj de iarnă ») — odată reîntors în patrie şi-a găsit filonul propriu, inspirîndu-se din tradiţia eposului popular, mergînd să se documenteze chiar prin locurile de obîrşie ale străvechii epopei « Kalevala », care va deveni un izvor nesecat de inspiraţie. Din ciclul folcloric a figurat în expoziţia din Bucureşti o singură compoziţie: « Jalea pentru Segel » — jalea unui bătrîn luntraş a cărui corabie (Segel) s-a sfărîmat... Tratat monumental, personajul se detaşează pe cerul pictat într-un albastru-cenuşiu, specific peisajului lacustru finlandez; tonalităţi sobre de brunuri domină restul compoziţiei. Un elev al său, *Hugo Simberg* (1875—1917), socotit altădată « simbolistul cel mai pur » al picturii finlandeze, este prezent cu cîteva lucrări cu caracter realist, amintind de şcoala müncheneză, cum este de pildă portretul babei Riita — măturătoarea. În schimb, autoportretul cu scufă roşie al lui *Vilho Lampi* (1898—1936), pictat pe lemn — aminteşte de maniera vechilor maeştri olandezi.

Dintre tributarii expresionismului se distinge *Tyko Sallinen* (1879—1955), şeful « Grupului din Noiembrie » (antagonic grupării « Septem », alcătuită din emulii impresionismului francez). Peisajul « O zi de Aprilie » — un copac desfrunzit, crescut pe o landă stîncoasă, sub un cer în

[1] Apărută cu o copertă semnată de Petre Grant.

care soarele abia se presimte — tratat liber, cu o pastă groasă, în tuşe învolburate, este una din cele mai izbutite lucrări din expoziţie. Din aceeaşi grupare fac parte *Markus Collin* (« Înmormîntare », « Cariera ») şi *Reino Viirilä*, cu cerurile sale viscolite şi copaci contorsionaţi (« Iarnă tîrzie »).

Sînt de menţionat sumbrul *Veikko Vionoja* (« Hambare », « Tîrgul de cai »), *Sulho Sipilä*, al cărui desen naiv evocă pe Le Douanier Rousseau (« Colţ de stradă »), *Väinö Kamppuri*, *Salmi Kauko* (« Oraşul), şi peisajele cu ceruri înalte, de un albastru mat şi uniform, ale lui *Helge Dahlman*. Cu toată diversitatea stilurilor, aceştia oglindesc cu fidelitate atmosfera sumbră, melancolică şi lipsită de soare, specifică peisajului finlandez. Bine structurat este şi portretul plin de acuitate psihologică, semnat de *Eero Nelimarka* (« Cap de băiat »). Viziunea apocaliptică, de factură expresionistă, a lui *Erik Enroth*, care încearcă să se substituie viziunii interioare a « Orbului », orbecăind haotic într-o lume de el nevăzută, sau « Fochistul », construit ca un robot, contrastează cu compoziţia aceluiaşi artist, « Fabrica », desenată cu nerv şi sobrietate. Axaţi pe culoare, *Rafael Wardi*, dar mai ales *Kimmo Kaivanto* are o paletă ce vibrează cu intensitate (« Biserică cu lucoviţă », « Noapte în Nyhavn »).

In pictura finlandeză se simte totuşi destul de puternic procesul de elaborare şi interferenţele diverselor curente, începînd cu clasicii picturii universale şi pînă la abstracţionismul cosmopolit. Sedimentarea şi cristalizarea artistică a unor talente multilaterale se mai află în curs de desfăşurare.

Grafica a fost, neîndoielnic, partea cea mai interesantă a expoziţiei. S-ar putea spune că însăşi structura peisajului finlandez comandă această tehnică. Priveliştile din preajma Polului Nord, cu lumina lor avară, stăpînite aproape permanent de albul zăpezilor, de negrul copacilor sau al bălţilor — par a fi predestinate lucrărilor în alb şi negru. De altfel, afinitatea şi sensibilitatea artiştilor pentru desen se vădeşte şi în pictură, unde de foarte multe ori linia predomină culoarea.

Decanul graficienilor finlandezi este *Aukusti Tuhka*, fondatorul societăţii « Suomen Taidegraafikot », profesor la Academia de Belle Arte, care a expus trei litografii (« Cioban de reni » şi două peisaje lapone), pline de vigoare şi vădind contactul direct şi dragostea artistului pentru natură, ca şi gravurile în lemn ale lui *Vilho Askola* (« Mlaştina Keimio » şi « Peisajul de iarnă »). *Tanttu Erkki Lauri* — ilustratorul unei cărţi de proverbe, a fost prezent în expoziţie cu lucrări de un puternic realism, din care se degajă un sentiment de melancolie şi singurătate. Dintre lucrările noii generaţii, relevăm xilografia « Locomotive vechi », a lui *Taisto Toivonen*. Tînărul artist reuşeşte să cuprindă atmosfera unui parc de fiare vechi, peste care s-a aşternut rugina şi nemişcarea, sau să redea grotescul sau decrepitudinea omenească în « Cutia săracilor ». *Vikainen Voitto* foloseşte în gravurile sale fibrele lemnului, tăiate de-a curmezişul, pentru a scoate efecte picturale, la fel cu *Ina Behrsen Colliander*, creatoarea unei atmosfere de graţie hieratică. Fineţea de filigran şi ritmul elegant al compoziţiilor lui *Aune Mikkonen* (« Circ », « Inşiruitor de perle »), « Peisajul din Veneţia » al lui *Pentti*

AIMO TUKIAINEN,
Soldatul — bronz

AKSELI GALLEN — KALLELA,
Jalea pentru Segel—ulei

Lumikangas şi acvatintele lui *Pentti Kaskipuro* (« Pictor », « Cană cu pîine », « Butoaie ») întregesc imaginea unei arte grafice de o foarte bună calitate.

Încheind această sumară trecere în revistă, menţionăm tendinţele abstractiste, derutante, întruchipate în lucrările profesorului de gravură al Academiei de Arte Frumoase, *Tuulikki Pietilä* sau ale lui *Rolf Sandqvist*, care pun nota lor discordantă în acest armonios ansamblu.

* * *

Sculptura este dominată de personalitatea academicianului profesor *Wäinö Aaltonen*. Autodidact, el a învăţat meseria de la nişte meşteri pietrari care i-au arătat cum să cioplească granitul, artistul ajungînd cu timpul la o măiestrie rară în acest dur material.

Duşman declarat al naturalismului şi al imitaţiilor servile, *Aaltonen* a realizat în decursul carierei sale numeroase monumente ce împodobesc astăzi pieţele şi edificiile oraşelor finlandeze, cît şi basoreliefuri în marmură, sculpturi în lemn şi plastică de vitrină. În expoziţia deschisă la Bucureşti, cîteva proiecte, alternate cu o serie de fotografii (proiectul pentru monumentul romancierului Aleksis Kivi, al « Muncii intelectuale » etc.) — care ne dau posibilitatea să preţuim vigoarea şi tinereţea unui artist ce izbuteşte să îmbine tendinţele moderne cu puritatea clasică.

Dintre sculptorii tineri, cel mai reprezentativ ni se pare a fi *Aimo Tukiainen*, autorul a numeroase lucrări dintre care interesante monumente ridicate unor fruntaşi progresişti, cum este cel al muncitorului Eetu Salinen. *Tukiainen* este reprezentat în expoziţie, printre altele, cu statuia în bronz a unui soldat, de un puternic realism şi de o mare forţă de concentrare. *Essi Renvall*, printr-o rezolvare discutabilă, a încercat să trateze în chip original portretul preşedintelui Paasikivi, accentuîndu-i privirea sfredelitoare, prin două ace nichelate şi fragmentînd ramele ochelarilor (procedeu folosit şi în portretul lui Urho Kekkonen). Deasemenea portretul în bronz policrom al unei artiste (fardat, rujat, cu pleoape şlefuite şi reflexe aurii în păr) — este de un facil efect spectacular. Mai trebuie amintite şi lucrările lui *Ben Renvall* (« Încercarea puterii », « Turburătorii păcii ») de un grotesc accentuat, şi ale lui Carl Wilhelms, izvorîte din influenţa lui Maillol, apoi plastica de vitrină, de factură expresionistă, a lui *Mikko Hovi* (« Infriguratul », « Mama şi copilul »), a lui *Gunnar Finne* (1886—1952), precum şi lucrările tinerei sculptoriţe *Ossi Somma*, care a realizat două graţioase figurine în plumb: un manechin ce-şi exhibă rochia şi o femeie care tocmai întinde un cearceaf la uscat — ambele surprinse pe viu, în mişcarea lor caracteristică.

Din cele 166 de lucrări expuse, noi păstrăm în primul rînd o bună şi recunoscătoare amintire graficei şi sculpturii finlandeze şi am dori, într-un viitor apropiat, să întregim cunoaşterea primei antologii cu lucrările altor artişti ce nu şi-au putut avea locul în această selecţie.

AUKUSTI TUHKA, Cioban de reni — litografie

ARTIŞTI PLASTICI FINLANDEZI NE VIZITEAZĂ ŢARA

Cu prilejul deschiderii expoziţiei de artă plastică contemporană finlandeză, ne-au vizitat ţara, în calitate de comisari ai expoziţiei, pictorul K. Koroma şi Sakari Saarikivi, doctor în filozofie şi critic de artă.

Din convorbirile avute cu oaspeţii finlandezi, am aflat ce probleme frămîntă îndeosebi masa de artişti plastici din Finlanda şi care este principala orientare în arta finlandeză contemporană; măsura în care manifestările artistice contemporane sînt legate de tradiţiile artei finlandeze şi care sînt artiştii în a căror artă se vădesc cel mai puternic aceste tradiţii.

În arta plastică finlandeză contemporană se disting mai multe orientări, care activează împreună. Dacă am voi să facem o grupare a curentelor, putem spune că o mare parte a artiştilor preferă romantismul naţional, al cărui început e marcat de lucrările pictorului *Askeli Gallen Kallela*. Aceştia înfăţişează în lucrările lor peisajul şi viaţa poporului finlandez. Ceilalţi, reprezentanţi ai tinerei generaţii, fac experienţe, urmînd diferite orientări « moderne » europene. Ei sînt cubişti, constructivişti, suprarealişti şi abstracţionişti în general.

Romantismul naţional reflectă legătura dintre manifestările artistice contemporane şi tradiţiile artei finlandeze. Ca exponenţi reprezentativi ai tradiţiei în artă, cităm pe artiştii plastici *Olli Miettinen*, *Aimo Kanerva* şi *Unto Koistinen*.

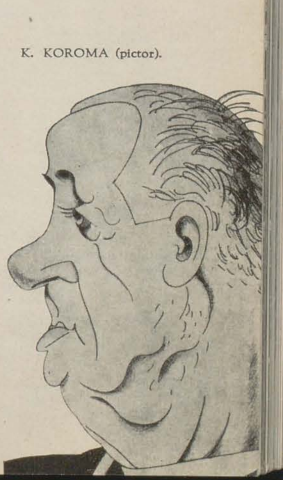
Artiştii plastici finlandezi consideră că unul din mijloacele de a stabili legături de prietenie între popoare este acela de a spori contactul între artişti prin întîlniri directe şi schimburi de expoziţii, un exemplu de acest fel fiind expoziţia de artă finlandeză deschisă la Bucureşti.

Exprimînd unele păreri despre arta plastică romînească, am aflat că artiştii plastici finlandezi o cunosc destul de puţin şi numai din reproduceri. În Bucureşti oaspeţii au vizitat Galeria Naţională, unde au putut vedea şi expoziţia retrospectivă « Ştefan Dimitrescu », iar la Cîmpina au vizitat Casa memorială « Nicolae Grigorescu ». O extraordinară surpriză a fost pentru oaspeţii finlandezi casa de creaţie de la Sinaia (Pelişor). Oaspeţii finlandezi au declarat: « Ne place foarte mult Grigorescu. Ne place foarte mult Luchian şi Petraşcu. Ressu pictează grupuri de muncitori şi ţărani ca şi pictorul finlandez Hallonen. Ne place Baba, Ciucurencu, Medrea. Ne-au produs o deosebită impresie sculpturile şi reliefurile lui I. Vlad, pentru Opera de Stat. După tot ceea ce am văzut din arta plastică romînească, este de remarcat diversitatea de personalităţi artistice ».

« Ca inspector al Şcolii de Artă din Helsinki, ne-a mărturisit pictorul K. Koroma, vreau să reliefez că tot ceea ce am văzut în şcolile dvs. de artă, este remarcabil, prin nivelul artistic, de studiu, foarte ridicat. Vizitînd atelierele de creaţie ale U.A.P. din Pangrati ne-am dat seama de bunele condiţii de lucru ale artiştilor plastici romîni ».

T. V.

SAKARI SAARIKIVI (critic de artă)



K. KOROMA (pictor).

Desene de I. Ross

MANIFESTĂRI ARTISTICE ROMÎNEŞTI PE PLAN INTERNAŢIONAL

JACK BRUTARU

Anul 1959 marchează o creştere a manifestărilor artistice romîneşti peste hotare. Arta plastică este din ce în ce mai solicitată în străinătate, prin expoziţii colective şi personale.

Din prima lună a anului, ţara noastră a fost prezentă prin cele mai semnificative lucrări contemporane la Expoziţia de artă plastică a ţărilor socialiste de la Moscova, deschisă încă în decembrie 1958. Participarea pictorilor, sculptorilor, graficienilor din R.P.R., a contribuit la succesul acestei manifestări de importanţă internaţională. Comentariile şi aprecierile aduse de presa sovietică şi de către vizitatori, unor lucrări ale artiştilor romîni, au confirmat valoarea lor ca opere ale realismului socialist. Lucrările prezentate la Moscova formează obiectul unei expoziţii de artă plastică romînească în R. P. Polonă, conform convenţiei pentru schimburi culturale cu străinătatea.

Expoziţia romînească de artă plastică contemporană la Varşovia s-a deschis sub auspiciile Ministerului culturii şi al artelor al R. P. Polone, în sălile Palatului culturii şi ştiinţei.

În cuvîntul de deschidere, ţinut cu ocazia festivităţii vernisajului, M. Weiman, preşedintele Uniunii artiştilor plastici polonezi a subliniat ţelul comun care leagă pe artiştii celor două popoare prietene, slujirea marii cauze a construirii socialismului. Pictorul Anastase Anastasiu, director adjunct al Direcţiei artelor plastice din Ministerul Învăţămîntului şi Culturii din R.P.R., însoţitorul expoziţiei, cu ocazia prezentării lucrărilor a arătat că în cadrul acestei manifestări sînt adunate operele cele mai semnificative pentru ultimii ani de creaţie, realizînd o sinteză a realizărilor mişcării artistice romîneşti, sprijinită neprecupeţit de Partid şi Guvern.

Publicul vizitator a adus numeroase elogii lucrărilor lui Corneliu Baba, Alexandru Ciucurencu, Vida Gheza, Ion Irimescu, Ion Jalea, Cornel Medrea, Jules Perahim şi alţii.

Afluenţa de public, interesul şi aprecierile făcute, arată răsunetul larg şi profund pe care îl are arta realismului socialist şi în rîndul publicului polonez. Aici, cu toate că între unii creatori se manifestă diferite curente artistice, cu puternice influenţe ale decadentismului occidental, înţelegerea şi aderenţa celor mulţi se îndreaptă spre acele forme care duc vechea tradiţie realistă spre culmile actuale ale realismului socialist.

★

La cererea Asociaţiei « Italia-Romînia » din Italia, Institutul Romîn de Relaţii cu Străinătatea a organizat o expoziţie de machete de afişe din R.P.R., deschisă în luna aprilie la Roma. Expoziţia are un caracter itinerant, urmînd a fi montată în cîteva dintre principalele oraşe ale peninsulei. Cuprinde 40 de machete de afişe cu teme culturale (afişe pentru spectacole, manifestări artistice, sportive etc.), şi cu caracter economic. Iosif Molnar a trimis două afişe « Ceramica romînească » şi « Dansuri romîneşti », specifice pentru creaţia sa destinată promovării artei populare. De asemenea, afişul pentru « Festivalul Internaţional George Enescu » va putea fi cunoscut nu numai de către amatorii de muzică, aflaţi în toamna anului 1958 la Bucureşti, ci de toţi acei care iubesc arta marelui muzician şi în general mişcarea artistică romînească.

Vincenţiu Grigorescu este prezent prin afişe cu teme diferite: afişe sportive, « Campionatele internaţionale de tir » şi « Concurs internaţional de atletism », o lucrare dedicată luptei pentru pace, două afişe destinate oamenilor muncii din industrie şi mine, « Mai mult cărbune » şi « Mai mult oţel » (cel din urmă, fiind de dată mai recentă, a figurat la Expoziţia anuală de grafică din 1958).

Lipa Alămaru are de asemenea afişe cu caractere variate: « Pentru belşug », destinat muncii ţăranilor din sectorul socialist al agriculturii, şi ilustrarea angajamentului muncitorilor din industria grea prin « Vom da patriei mai mult oţel »; tematica activităţilor culturale apare prin afişul « Festivalului mondial al tineretului şi studenţilor de la Moscova din 1957 » şi cu varianta afişului trimis la Concursul pentru « Festivalul Chopin » din ianuarie, în R. P. Polonă.

Ideea atitudinii active în lupta împotriva cercurilor agresive imperialiste este ingenios tratată în afişul lui Petre Grand, « Nu mă interesează! Nu te interesează? ». Petre Grand are şi afişul expoziţiei « Originea şi evoluţia omului ».

Tema luptei pentru pace este susţinută şi de afişul lui Cristache Condacci « Raţiunea va triumfa ». Numărul cel mare de lucrări este cel al afişelor de spectacole, din această categorie

PAUL ERDÖS, Fabrica a închis porţile (Din ciclul « Viaţa muncitorilor în regimul capitalist ») — tuş

fiind expuse: « Mîine va fi prea tîrziu! » (film italian), de Tiberiu Nicorescu, « D-ale carnavalului » de Magda Ardeleanu, pentru « Burghezul gentilom », de Val Munteanu, pentru filmul ceh « Africa » de Gheorghe Tofan, pentru piesele clasice romînești « Despot Vodă » și « Răzvan și Vidra » de Trofin Brînză și altele.

În domeniul afișului, artiștii romîni au avut o prezență și în cadrul concursului « Festivalului Chopin » din ianuarie 1959 la Varșovia. Afișul realizat de Iosif Molnar a fost reținut pentru a face parte, împreună cu alte lucrări selecționate, dintr-o expoziție ce se va deschide de către organizatorii polonezi în mai multe țări străine.

★

Un aspect deosebit de interesant, caracteristic pentru manifestările de artă romînească din acest an, este creșterea expozițiilor personale deschise în alte țări, la invitația acestora.

La 28 martie, s-a deschis într-un cadru festiv în sala « Ernst » din Budapesta o mare expoziție a pictorului Alexandru Ciucurencu și a graficianului Paul Erdös din Baia Mare.

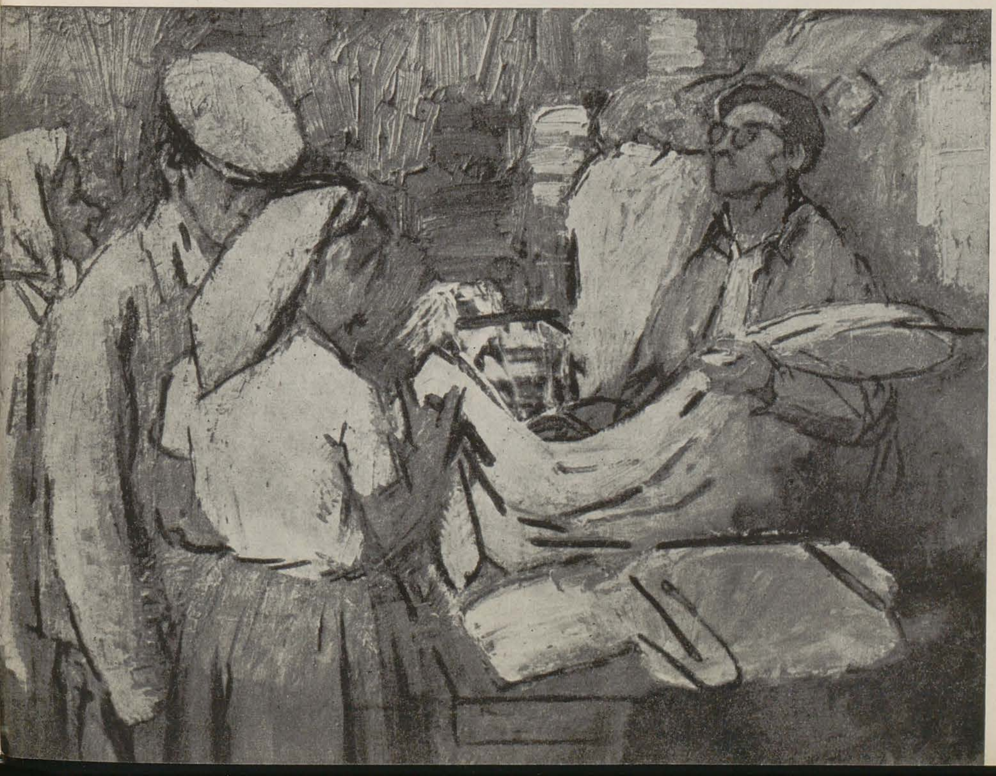
Expoziția lui Alexandru Ciucurencu este poate cea mai reprezentativă pentru activitatea sa, întrunind 31 de lucrări din toate etapele sale de dezvoltare cu tematică variată și în toate genurile pe care le-a abordat. Expoziția urmărește activitatea sa, de la naturile moarte și compozițiile cu figuri de o rafinată picturalitate, specifice pentru creația sa din trecut, pînă la marile compoziții tematice din ultimii ani, ca « Epilogul răscoalei », « 1 Mai » sau « În cooperativă », la peisajele petrolifere din 1958, « Construcția teatrului de operă și balet » sau portretele « Acad. Mihail Ralea », « Dr. Dona », « Pensionară », « Omul cu lulea » și « Autoportret ». O serie de lucrări importante au lipsit, fiind expuse în acest timp la Moscova.

Paul Erdös a prezentat ciclurile sale de desen cu tipuri și aspecte din Țara Oașului și Maramureș.

Presa de specialitate a publicat articole în care a relevat calitățile artistice ale celor doi expozanți romîni. Semnificative sînt cuvintele scrise de Artur Tivadar în articolul « Prezentarea a doi artiști romîni » apărut în « Elet es Irolodam », Nr. 10 din 1958:... « *(Al. Ciucurencu). Pictează cu multă dragoste construcțiile care reprezintă succesele țării care construiește socialismul. Artistul dovedește, de asemenea, a fi un excepțional maestru al penelului în arta portretelor. Cu surprinzătoare frăgezime și ușurință fixează fizionomia modelelor, avînd un simț dezvoltat pentru redarea caracteristicilor ținutei, mișcărilor capului și ale mîinilor. Aproape la fiecare personaj întrebuințează altă metodă, alt fel de a picta; în unele porțiuni pictura are o suprafață foarte subțire; în alte lucrări, cum este cazul excepționalului autoportret, culorile sînt așternute gros, sugerînd formele cu multă expresivitate. Dintre lucrările tematice, evidențiem în special două, care, cu toate că au subiecte diferite, au totuși o strînsă legătură între ele: una care înfățișează epilogul răscoalei țărănești din 1907 — sub cerul violet, amenințător, mersul lent și trist al țăranilor obosiți — a reușit să sublinieze atmosfera de încordare dramatică; cealaltă lucrare este o compoziție care înfățișează manifestația de 1 Mai, compoziție care prin culorile sale vii, prin numeroasele drapele roșii, exprimă bucuria poporului eliberat...*

Paul Erdös... nu numai că și în trecut a creat la Baia Mare, dar astăzi este unul dintre fruntașii acestui centru artistic renăscut. In lucrările sale de grafică apare ca un artist original. In reprezentarea muncitorilor, a figurilor de mineri, trăsăturile acestora sînt subliniate

ALEXANDRU CIUCURENCU, Autoportret — ulei



ALEXANDRU CIUCURENCU,
În cooperativă — ulei

cu sensibilitate, accentul căzînd pe caracterizarea psihologică a personajelor redate. Viața sufletească a omului muncitor este exteriorizată în lucrările lui Paul Erdös cu deosebită forță»...

★

Ciclul de expoziții personale se încheie cu prezentarea lucrărilor de grafică ale artiștilor romîni Corina Beiu-Angheluță, Gy Szabo Bela și Gheorghe Ivancenco, în R.S.S. Letonă, cu ocazia organizării zilelor culturii romînești, în perioada 17—24 mai.

A.R.L.U.S., cu ocazia festivităților din R.S.S. Letonă a trimis de asemenea o expoziție documentară complexă, asupra dezvoltării țării noastre, materiale muzicale (discuri, partituri etc.), obiecte de artă populară și o expoziție de grafică, acuarelă și ilustrații de carte. Expoziția cuprinde peste 100 de lucrări de Jules Perahim, Ligia Macovei, Corneliu Baba, Vasile Kazar, Gy Szabo Bela, Ștefan Constantinescu, Ana Iliuț, Gheorghe Ivancenco, Marcela Cordescu, Stelian Panțu, Paul Erdös, Mariana Petrașcu, Eugen Popa, Eva Cerbu, Constantin Baciu, Traian Vasai și alții, realizate în diferite tehnici. Sînt lucrări selectate din activitatea de creație din ultimii ani, dîndu-se o imagine de ansamblu a graficei noastre actuale.

Arta populară din R.P.R. a fost bine reprezentată, prin obiecte vechi și rare, specifice pentru toate regiunile țării și pentru majoritatea tehnicilor folosite, în două expoziții.

★

Deschiderea oficială a expoziției «Arta populară în Romînia» la Muzeul american de istorie naturală, sub egida Institutului romîn de relații culturale cu străinătatea, în 5 mai, reprezintă o nouă manifestare artistică importantă, realizată în cadrul schimburilor culturale romîno-americane.

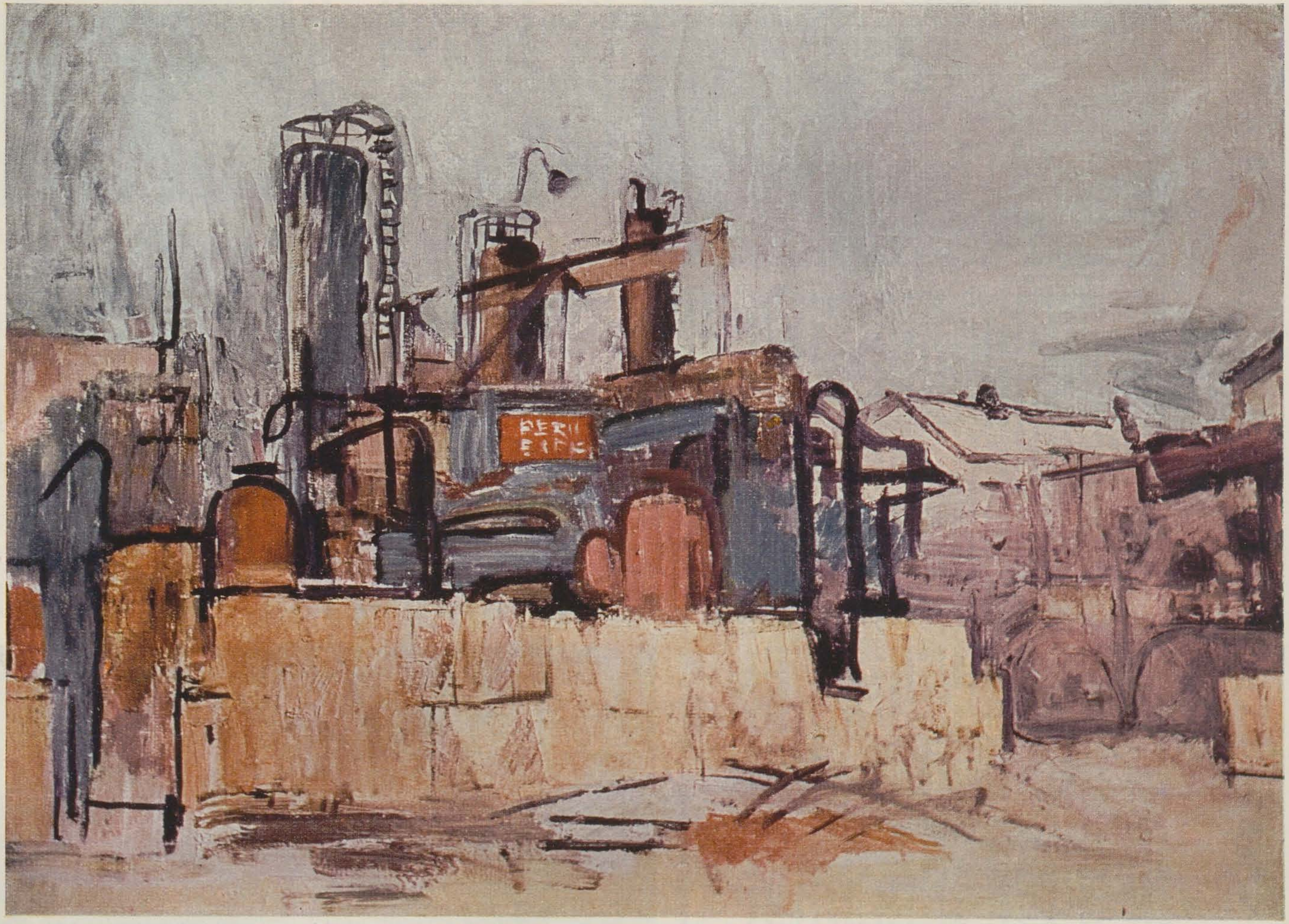
Dr. Hany Schapiro, directorul Muzeului gazdă, în cuvîntul festiv, a apreciat că: «*expoziția este nu numai unică pentru America, dar și excepțional de impresionantă și frumoasă. Arta populară europeană este puțin cunoscută la noi și consider că nu există o introducere mai bună și mai bogată în această artă decît cea a Romîniei*». În răspunsul ținut, Silviu Brucan, ministrul R. P. Romîne la Waschington, a subliniat faptul că guvernul romîn favorizează asemenea schimburi pe baza reciprocității și a enumerat o serie de rezultate pozitive, obținute în acest domeniu, în baza principiului că schimburile artistice constituie una dintre cele mai bune metode pentru a realiza o mai bună înțelegere și cunoaștere între popoare, mai mult respect și rațiune în relațiile internaționale. Aceeași idee a fost reluată și de James O'Brien, consilier al municipalității New-Yourk-ului, referindu-se la «*remarcabila expoziție, de care orașul New-York este mîndru de a o reprezenta*». El a afirmat în continuare că... «*exemplul acestei expoziții îmi îngăduie să-mi exprim speranța că ambele popoare, romîn și american, vor avea multe alte ocazii de a se cunoaște reciproc*».

În articolul «Artă modernă» apărut la 7 mai în ziarul «New-York Times» se arată că: ...«*Toate (obiectele expuse) sînt bogat decorate, nimic nu este într-o singură culoare. Broderiile dovedind meșteșugul cel mai complicat, pot fi văzute pe costume, fețe de masă și covoare de perete... Costumele sînt cele care trezesc cel mai mult curiozitatea*».

Numărul de manifestări organizate peste hotare va crește în lunile următoare prin expoziții de artă plastică, deschise în R.P.F. Iugoslavia, R.P. Ungară, R. S. S. Bielorusă, R. D. Germană etc.

Astfel, valorile create de artiștii romîni îndeplinesc și vor îndeplini nobila misiune de a tranzmite mesajul poporului nostru, constructor al socialismului, departe, peste hotarele țării, tuturor celor care se alătură frontului comun de luptă pentru pace și progres.

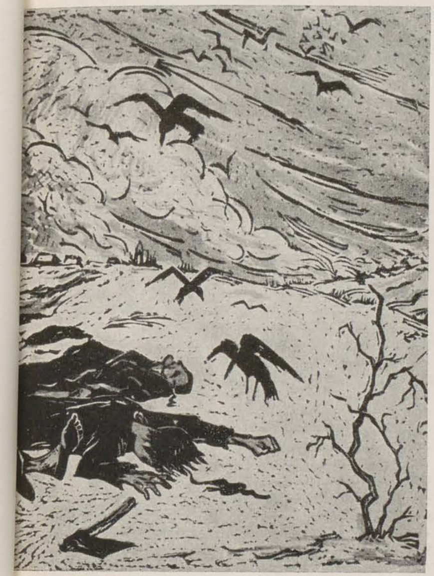
IOSIF MOLNAR, Călușarii — afiș



ALEXANDRU CIUCURENCU, Peisaj industrial — ulei

PRIN SĂLILE DE EXPOZIŢII

ION FRUNZETTI



EVA CERBU, 1907 — Sfîrşitul — gravură

Cînd Eva Cerbu a depăşit 30 de ani, şi-a făcut bilanţul realizărilor de tinereţe şi planul dezvoltării ei artistice pentru vîrsta matură. Pornită la drum ca pictor, Eva Cerbu îşi încercase de la o vreme talentul şi în tehnici de gravură, la început într-un chip care păstra mult din felul pictorului de a vedea şi de a concepe imaginea. În albul şi negrul plăcii de linoleum, gravoarea îşi desfăşura, încă la primele ei încercări, universul de lumini şi umbre ale viziunii picturale, doar suplinind prin sugestia coloristică, permisă de jocul vibrant al petelor de alb şi negru, lipsa culorii propriu-zise, dar rămînînd tot la felul de a vedea lumea al pictorului, atent la forma obiectelor în funcţie de atmosfera ce le înconjoară şi le modifică pentru văz. Grafica primelor încercări ale artistei era deci o grafică picturală, aşa cum fac la noi mulţi. Cu vremea, Eva Cerbu a înţeles, lucrînd, că gravura are alte legi decît pictura şi că, de vreme ce limbajul ei expresiv permite o economie foarte strictă de mijloace, fără să amputeze prin aceasta nimic din valenţele conţinutului, este inutil să se spună complicat ceea ce se poate transmite într-o formă sintetică, de o lapidară simplitate, integral. Aşa se face că, de doi ani încoace, Eva Cerbu face o gravură de gravor adevărat, şi nu transpuneri pe linoleum ale unor desene de pictor. Eva Cerbu porneşte pe teren în dese deplasări de luni de zile, şi în cursul acestor călătorii artista nu face decît să deseneze febril, umplînd carnete peste carnete de schiţe, fără să fie obsedată de ceea ce va utiliza din notaţiile sale. Întoarsă acasă, în atelier, artista îşi revede schiţele, le grupează şi le reia, abia acum punîndu-şi întrebări în legătură cu felul în care le va utiliza, integrîndu-le pe unele în compoziţii, aşa cum sînt, aproape fără schimbare, modificîndu-le pe altele, compunîndu-le între ele, alegînd, subliniind, accentuînd, omiţînd, după necesităţile cît mai adecvatei exprimări a ideii. Lumea din care îşi alege Eva Cerbu subiectele este lumea celor ce muncesc. Ea închină cicluri unitare, finite sau deschise şi pentru viitor, procesului muncii dintr-o ramură de producţie.

EVA CERBU, La fabrica de pîine — La cuptor — gravură colorată

În expoziţia de faţă avem două asemenea cicluri de cîte 5—6 gravuri, urmărind diversele etape ale fabricării pîinii de pildă, sau ale ţesutului stofelor. De stadiile succesive ale producerii unor bunuri materiale, artista se apropie cu prospeţimea copilului care descoperă peste tot minuni în lucrurile simple. La moară, la frămîntatul pîinii şi la punerea ei în tăvi, la coptul sistematic în cuptoare uriaşe şi la sortatul franzelelor în coşuri spre a fi transportate, ea nu asistă nici pasiv şi nici doar cu interesul obiectiv, rece, al curiosului care înregistrează: este o participare pasionată la procesul prefacerii materiei prime în obiecte finite, a materialelor informe în bunuri utile şi frumos conformate.

În toate amănuntele structurii lor, aceste gravuri sînt foarte realist realizate, pe baza unei viziuni spaţiale normale, tridimensionale, cu unghiuri de vedere certe, unitare. Concepţia artistică a Evei Cerbu este profund realistă, nu numai pentru că ea porneşte de la cunoaşterea realităţii şi ajunge să creeze din nou aparenţa realităţii pentru privitor, ci pentru că face lucrul acesta cu simţul celui ce se orientează înlăuntrul realităţii, potenţînd ceea ce e tipic în caracterul oamenilor şi faptelor redate. Un exemplu de acest fel îl prezintă ciclul gravurilor cu subiecte dobrogene (dintre care cea mai reuşită reprezintă doi « ţibulcari », — cîntăreţi dintr-un soi de lăută), sau ciclul de teme luate din viaţa unui sat moldovenesc, Lespezi, din regiunea Bacău. De la registrul afectiv al sentimentelor celor mai suave (« La oglindă», « Mamă cu copii »), tratate într-un mod ce asociază simţirii calde o vigoare de expresie neobişnuită, şi pînă la oglindirea unor realităţi încă aspre ale vieţii, trecînd prin împrejurările comune fiecărei zile din viaţa oamenilor satului, Eva Cerbu trece cu uşurinţa de a schimba claviaturile, pe care o dobîndesc la maturitate virtuoşii organişti.

Sînt şi cazuri în care căutările sugestive de tipare decorative, adecvate sentimentului, demonstrează diversitate înăuntrul nu numai a uneia şi aceleiaşi tonalităţi afective generale, ci chiar înăuntrul unuia şi aceluiaşi subiect, reluat în două gravuri (« Olărese I » şi « Olărese II »). Momente autentice din viaţa rustică moldovenească (« Prînzul », « Idila », « Claca », « Discuţia ») sînt resimţite cu tăria autenticităţii. Artista nu idilizează nicidecum poezia realităţii, ci o simte şi o transpune, fie în alb şi negru, fie adăugînd cîteva tonuri cromatice, adeseori de natură doar să scoată în evidenţă contrastele. Căci, Eva Cerbu practică altfel de gravură colorată decît cea obişnuită; ea nu sapă, spre a le imprima pe hîrtie, tot atîtea plăci de linoleum cîte culori trebuie să apară, ci doar o placă pentru negru şi o placă pentru culoare, dublînd-o numai cînd e nevoie pentru obţinerea unor tonuri intermediare, prin suprapunere, prin tiraje succesive. Umplînd cu culoare, atent, cu ajutorul unui mic val, spaţiile dintre conturele plăcii a doua, artista

EVA CERBU, Mamă cu copii — gravură colorată

« pictează » placa, negativul, aproape ca în monotipe şi imprimă apoi deodată mai multe culori. Abuzul cromatic e străin acestei artiste sobre, care ştie să-şi reducă dorinţa de culoare la două-trei tonuri fundamentale, alternate în cursul unuia şi aceluiaşi ciclu cu o gamă similară, contiguă cu prima sau contrastantă cu ea, după adecuarea tonurilor la gama sentimentului scenelor respective. Astfel montată, culoarea încălzeşte şi completează fericit imaginea, care rămîne grafică. Ea e reductibilă uşor la valori de alb şi negru, colorată plat, sintetică prin eliminarea accesoriilor, prin înscrierea decorativă a elementelor compoziţiei, în întregul conceput ritmic. Linia, elementul grafic, de care se slujeşte Eva Cerbu, e variabilă ca grosime şi nu inginerească, nu impersonală, ci vie şi organică. Muşchiuloasă adesea, ea dă impresia de forţă. Artista are un soi de virilitate în expresie, iar limbajul folosit de ea se acomodează cu exigenţele epice ale realităţilor, cîntate într-un chip neapologetic, lipsit de ostentaţie, firesc, *artistic* adică.

Lesne de citit, inteligibile pentru oricine, descifrabile sub raportul conţinutului de idei, operele gravate ale Evei Cerbu sînt curajos exprimate şi frumos gîndite, cu adecvarea formei la sentimentul fiecărei lucrări. Avem de-a face cu un artist adevărat, care a intrat definitiv în cetatea artei realiste, demonstrînd posibilităţi certe şi noi de exprimare, puse în slujba redării noului şi a permanent valabilului din viaţa noastră contemporană, urmărită în cîteva din sectoarele ei cele mai pasionante.

Lui *Iulian Olariu*, artist cu o intensă activitate publicistică, de ilustrator, prin periodice, al literaturii, în special al prozei cu temă actuală, dar şi al poeziei uneori, şi cu bune rezultate, natura i-a dat mai întîi o certă înzestrare pentru desen, şi în al doilea rînd un temperament de artist autentic, cu o vădită capacitate de rezonanţă afectivă. Omul acesta tînăr, de o vitalitate vrednică de invidiat, este frămîntat de problemele epocii noastre, ca toţi oamenii temeinici şi de caracter, ce trăiesc cu seriozitate, în fiecare act al vieţii lor, sentimentul răspunderii faţă de viitorul celorlalţi semeni ai săi. Dacă aceste trăsături morale îl apropie de Eva Cerbu, modalităţile de expresie

IULIAN OLARIU, Africa — gravură

IULIAN OLARIU, Şarjă — gravură

IULIAN OLARIU, Anul 1941 — periferie — monotip

ale artei lui fac din Olariu un gravor de cu totul alt tip. Într-adevăr, nimic mai deosebit ca stil, ca aspect general, direct sezisabil, decît o gravură de Eva Cerbu şi una de Olariu. La Eva Cerbu, elementul de alfabet grafic, linia, are viaţă proprie, denotă o vioiciune, o organicitate care face emoţionantă orice porţiune din suprafaţa imprimată a hîrtiei, luată chiar aparte, independent de complexul compoziţional, separat de sensul întregului, emoţionant şi el în chip global, dar în alt fel decît fragmentul: în fragment se poate descifra, aş zice *grafologic*, trepidaţia lăuntrică a artistei, freamătul ei în faţa porţiunii de viaţă reală pe care a selecţionat-o spre a face obiectul operei de artă, temerea ei, (de obicei neîntemeiată) de a nu fi cumva mai prejos de nivelul la care obligă nobleţea temei alese, şi satisfacţia, uneori, de a fi izbîndit. La Olariu, o asemenea grafologie nu e încă posibilă în gravurile sale propriu-zise; în monotipuri, da, acolo există caracterul acesta de corespondenţă între substratul emoţional al imaginii şi elementul de alfabet expresiv prin care acest substrat se transmite. Monotipurile lui Olariu le cunoaştem de la expoziţiile din trecut, mai cu deosebire de la expoziţia sa personală de acum un an. În ele artistul dovedeşte nu numai o foarte bună îndrumare tematică, nu numai o lăudabilă predominare a subiectelor cu implicaţii sociale, rezolvate de pe poziţiile pe care se poate situa o conştiinţă înaintată, nu numai merite de ordinul conţinutului adică, dar şi remarcabile tendinţe către formularea pregnantă, originală, îmbibată de vinul tare al emoţiei, care umanizează şi apropie realitatea înfăţişată, de înţelegerea noastră cea mai nemijlocită cu putinţă. Felul cum emană, de-a dreptul din imagine, din încadrarea şi punerea ei în pagină, din alegerea unghiului de vedere, din proiectarea planurilor şi accentuarea prin ecleraj a esenţialului, sentimentul adeziunii artistului la viaţa care-i inspiră temele, ţine la Olariu de un simţ artistic real, ce nu poate fi pus nici pe departe la îndoială: avem de-a face cu un poet, fără doar şi poate, şi este clar că fiorul liric ni se tranzmite, din monotipurile lui, tocmai datorită faptului că în ele artistul a depăşit cu mult stadiul luptei cu mijloacele de expresie, ajungînd într-unele chiar, s-ar putea spune, la un soi de virtuozitate. Lucrul se vădeşte în expoziţia de faţă mai cu seamă în lucrările care prin subiect solicită reprezentarea sugestivă a spaţiului, (« Ţărm la Constanţa », « În zori pe ţărmul mării », « Anul 1941 — periferie »), pentru receptarea şi redarea căruia Olariu dovedeşte a avea valenţe sufleteşti speciale. Sentimentul că aceste imagini sînt făcute, cum se spune, « cu nimic », adică sînt rezultatul unei mari economii de mijloace, a unei sinteze maxime stilistice, sporeşte preţul operelor, cu atît mai mult cu cît e rară o atare stăpînire a tehnicii, în monotip, unde prin faptul că se lucrează cam « pe nevăzute », placa oferind aspecte cu totul deosebite de cele rezultate din aplicarea ei pe hîrtie, putem calcula un mare coeficient de surpriză la fiecare lucrare. Regăsim şi în expoziţia din mai 1959 a lui Olariu, ca şi anul trecut, autoportretul — transpunere lirică a ideii pe care şi-o face despre sine artistul, investigîndu-şi lăuntrul cu satisfacţia de a nu se descoperi împăcat, ci frămîntat, dar în chip salutar, presupunînd la capătul procesului echilibrul. Apoi chipurile pitoreşti şi expresive, de oameni caracteristici pentru diversele regiuni ale ţării (Lipoveancă, Turcoaică, Ţărancă) şi imaginea vîrstelor — prelungiri ale preocupărilor expoziţiei trecute. Iată-i şi naturile moarte, de asemeni dramatice, de fel puse pe decorativ, deşi tocmai din pricina aceasta incluzînd o valoare decorativă de mai bună calitate decît dacă ar fi vorba de un « tehnicism » al decorativităţii. Dar expoziţia cuprinde, pe lîngă monotipe, şi gravură. Ba chiar s-ar părea că, deşi numeric gravurile sînt mai puţine în această expoziţie decît monotipurile (11 faţă de 13), accentul importanţei este dorit de artist să cadă asupra lor.

Concurează la impresia aceasta mai întîi faptul că majoritatea temelor de răsunet epic sînt rezervate de artist gravurii. Atît scenele de muncă — (« În zori la lucru », « Amiază pe cîmp », « Întoarcere de la lucru », « Seceriş», « Spălătorese »), cît şi lucrările cari par să fi urmărit de-a dreptul dotarea imaginii cu o valoare de simbol (« Şarja », de pildă, unde — cum bine remarca prefaţatorul catalogului, Dan Hăulică, unul din personaje, oţelarul al treilea, ce stă nemişcat, părînd că priveşte cuptorul, este de fapt « sentinela monumentală a viitorului » — sau tot aşa « Faurii », « Africa»), trezesc rezonanţe de amploare, au suflu epic, ca viziune generală. Ceea ce împiedică, însă, (pentru moment, căci talentul artistului este sigur că va putea învinge dificultăţile etapei acesteia) ceea ce le împiedecă să fie pe de-a-ntregul eficace, este în gravurile acestea evidenţa luptei artistului cu materialul. Olariu e un grafician cu viziune picturală, în monotip. Atenţia lui se îndreaptă către gama mijloacelor de expresie în care o anume înţelegere, lirică, picturală, a rolului luminii şi atmosferei în constituirea imaginei, face concret, palpabil, spaţiul, substituindu-l adeseori obiectului sau figurii, rămasă la rolul de pretext, de reper pentru surprinderea densităţii materiale şi ponderei reale a atmosferei, la ceasuri din zi cînd jocul ei nu e anulat de lumină, şi în împrejurări care includ un nu-ştiu-ce dramatic. Nicăieri în monotipul lui Olariu, conturul nu trăieşte ca linie, masa volumului nu se delimitează grafic, anvelopa nu e exclusă, toate, mărci ale stilului pictural. Ceea ce lipsa de tranziţii între alb şi negru a gravurii — afară de cea în aramă, pe care n-o practică Olariu — nu mai permite. Olariu este silit la oarecare schematism, de tehnica nouă în care doreşte să-şi traducă viziunea. Cele mai preţioase valori ale artei sale, nuanţările griurilor, tranziţiile, sînt eliminate din imaginea contrastantă brutal, a gravurilor lui actuale. Albul e alb, negrul e negru. Există, evident, posibilitatea

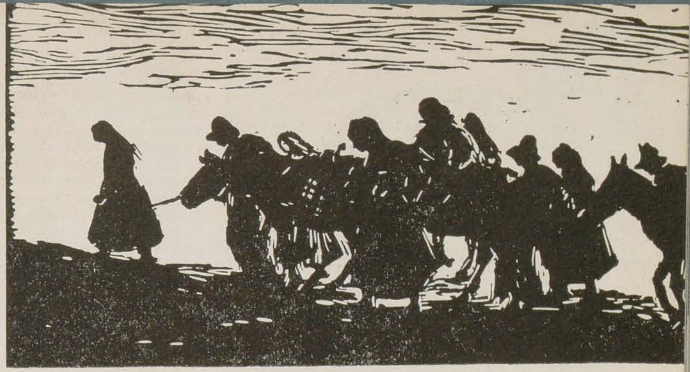
valorării suprafeţelor pentru a sugera volume, şi în gravura în lemn şi linoleum. Dar Olariu n-a încorporat încă total această posibilitate. El se mai luptă încă şi azi cu materialul, şi lipsa lui de « *şcoală* » în această privinţă este vizibilă: cînd contureazǎ direct cu negru pe alb şi cu alb pe negru, dar prin linie grafică, uniformă, aproape inginereşte trasată — ceea ce dă rigiditate formei — cînd caută să modeleze suprafeţele prin mijloace încă sărace, trădînd indigenţe tehnice: haşurile mecanice, incapabile să transmită grafologic vibraţia emoţiei, şi inadecvate chiar sub raportul corectitudinii academice a desenului. Olariu va trebui să-şi revizuiască alfabetul expresiv în gravură. Limbajul acesta, mai sintetic, are şi posibilităţi analitice. Nu recomandăm întoarcerea la stilul analitic şcolăresc, mai cu seamă pentru un artist care a dovedit în monotip că se pricepe atît de bine să-l depăşească. Dar nu poţi ignora decît ceea ce cunoşti. Nu ai dreptul să ignori ceea ce *n-ai putea*. Sintaxa gravurilor acestora e plină de merite. Darul de compoziţie al autorului monotipurilor nu se dezminte nici în gravură. Dar morfologia limbajului lor expresiv este deficientă. Figurile sînt de cele mai multe ori plate — fără vreo necesitate expresivă sau chiar împotriva ei — formele structurale, primordiale, prea geometrice, elementele secundare prea vizibil schematice, negîndite luministic, în funcţie de eclerajul ansamblului compoziţional, ci « scrise » cu alb pe negru, naiv. O sinteză reală e cea care vine după analiză. Cea care escamotează analiza, pentrucă nu o poate realiza, e o falsă sinteză. Olariu e însă prea talentat ca să se poată mulţumi cu jumătăţi de măsură.

★

Un talent este şi *Sofia Uzum*, gravor care vădeşte predispoziţii pentru această artă, în multiplele ei specii. Simţind nevoia de a nu se restrînge la *un* limbaj, Sofia Uzum practică gravura în linoleum şi gravura în aramă, deopotrivă, pe lîngă litografie, cu egal succes, deşi procedeele specifice fiecăreia din tehnicile utilizate implică deprinderea cu o sumă de alte imponderabile în mînuirea lor, cu o sumă de eventuale surprize şi de feste jucate de materialele folosite: ori granularea pietrei litografice, ori neprevăzutul dozării cernelei în acvatintă, ori îmbinarea diversă a culorilor la linogravura cu două sau mai multe plăci. Sofia Uzum trece cu bine toate aceste examene de metodă şi răbdare, la fiecare din tehnicile abordate, dovedind nu numai o acurateţă în lucru, ci şi dotaţia meşteşugărească reală fără de care în gravură nu se realizează nimic. Ceea ce este însă caracteristic pentru Sofia Uzum e năzuinţa artistică propriu zisă, tendinţa de a depăşi transpunerea ilustrativă a temei şi viziunea banală. Mijloacele spre care îi dă ghes mai cu deosebire tipul ei propriu de viziune artistică sînt cele ale *ritmului*. Acolo unde artista recurge la dispunerea personajelor în adîncime, la planuri succesive, ce impun reducerea dimensiunilor pe măsura depărtării de ochi, imaginea se constituie, prin repetarea aceleiaşi figuri în aceeaşi atitudine, situată în planuri diferite, ceea ce divizează suprafaţa compoziţiei în sectoare inegale dar aproape identice, realizind o fugă spre infinit a formelor şi sentimentul continuării lor dincolo de graniţele convenţionale ale imaginii, într-o repetiţie decorativă nelimitată, întregită de imaginaţie. Dar, spre deosebire de înşiruirile plane de personaje egale, într-un ritm uniform, scandat cu accente menţinute la aceeaşi tărie, aici repetiţia mînă privirea în spre adîncimea spaţiului sugerat şi ritmul descreşte. Dacă într-o gravură cum este cea intitulată « Colectiviste » — grup de trei femei în port popular văzute din trei-sferturi, cum îşi ţin coşarcile largi cu plante pe creştete, în atitudinea mîndră a unor cariatide, căutăm legea care prezidează constituirea imaginii, descoperim regresia ritmului în proporţie geometrică: fiecare figură ocupă în pagină spaţiul unei jumătăţi din figura antecedentă. O verticală dusă exact la mijlocul gravurii, separă prima colectivistă, din stînga, de celelalte două; figura din prim plan ocupă exact atîta loc în compoziţie cît amîndouă cele din planurile următoare. Ritm descrescînd şi fugă oblică spre infinit, adică o compoziţie barocă, pe diagonală, au mai multe din gravurile reuşite ale Sofiei Uzum. Este procedeul folosit şi în linogravura colorată care se intitulează « Culesul roşiilor ». Aici, efectul vine de la cercurile mari ale pălăriilor de paie văzute de deasupra, cînd colectivistele stau aplecate să culeagă roadele tufelor din prim plan. Inteligenţa artistică este inspiratoarea acestui fel de a sconta efectul decorativ, prin punerea în pagină şi prin alegerea unghiului celui mai potrivit de vedere, şi nu e de mirare că lucrări ca acestea sînt dintre cele mai reuşite linogravuri ale Sofiei Uzum. Trebuie spus că la această remarcabilă desenatoare, care nu se înşală niciodată atunci cînd e vorba să reducă valorile de tranziţie la alb sau la negru, aşa cum cere tehnica de contraste a gravurii de acest tip, cu relieful negru şi scobiturile albe, se resimte însă temerea de a nu omite ceva. Atunci cînd analizează formele, ea merge uneori mult prea mult la amănuntul cantitativ, redat din pură nevoie de exactitate a descripţiei, fără rosturi expresive propriuzise, ci numai pentru a întregi reproducerea obiectelor. Această firească, la început, deprindere şcolărească, e pe cale de a se spulbera, cum vădesc însăşi exemplele citate. Tendinţa prea didactică, de a « ilustra », prin reproducerea lipsită de problematizări ori de conflict, privată de fior poetic, procesul muncii din diverse sectoare (minierii, ori gospodăria agricolă), face cu încetul loc surprinderii ineditului plastic al vieţii autentice care pulsează în parcurgerea acestor procese de către oamenii concreţi. Oprirea la suprafaţa procesului de muncă are şanse să fie depăşită de artistă foarte curînd în întregul operei ei, nu numai în unele lucrări, ca pînă acum, şi aceasta tocmai datorită nevoii de a-şi constitui interesant, artistic, în chip nou, imaginile, de a renunţa la banalitatea ilustrativă, la descripţia didactică, nesemnificativă, a faptelor, în favoarea surprinderii esenţialului, a noului din omul reprezentat. În munţii Apuseni, artista a fost vădit atrasă, în chip semnificativ, mai puţin de pitoresc, (deşi trăieşte şi această latură în opera ei), cît de semnificaţia umană a peisajului, de acţiunea transformatoare a omului întreprinzător şi activ. Această latură a graficii sale, vizibilă şi în litografie şi acvatinta care îi permit un joc mai variat de nuanţări ale sentimentului conţinut în imagine, prin valoraţia bogată, expresivă, conferă o valoare deosebită încercărilor de azi ale artistei acesteia, atrase de subiectele semnificative din viaţa colectivelor de muncitori. Dacă scenele din galeriile minelor sînt încă destul de ilustrativ-didactice, încă lipsite de un mai vădit patos expresiv, de dramatismul real al vieţii de eroism dusă zi de zi de mineri, sînt accente impresionante mai cu seamă în imaginile din viaţa ţărănească, surprinsă cu dar realist de observaţie în unele imagini tipice, mai ales în cele două tehnici, litografia şi acvatinta, unde gri-urile contribuie la poezia realizată de artistă.

★

Peisagist cu dotaţie pentru desenul exact şi redarea corectă a planurilor prin culoare în perspectiva aeriană, *Paul Uzum* foloseşte această



SOFIA UZUM, Urcuş greu — linogravură

SOFIA UZUM, Ciubărari spre cooperativă — acvatintă

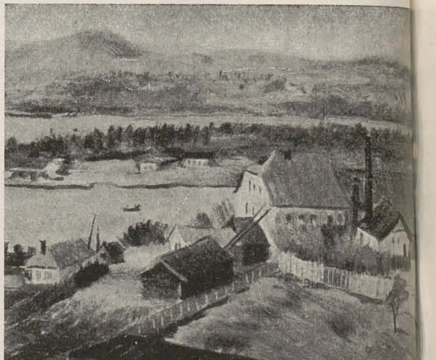
SOFIA UZUM, Cu cînepa de pe deal — linogravură

capacitate a sa pentru a reproduce, într-o manieră pe de-a-ntregul ilustrativă, priveliști alese cu cele mai lăudabile intenții în așa chip încît suma lor să reconstituie pentru privitor aspectul unei regiuni bogate în resurse și frumuseți, din munții Apuseni. Dotația aceasta de ilustrator trebuie încurajată, la nivelul ei, și folosită. Interesul documentar, de ordin turistic și chiar pedagogic al unor astfel de imagini, e de netăgăduit și realizarea lor este acurată, plăcută și fără pretenții de creație artistică propriu-zisă, vrednică deci de elogii și sub aspectul acesta al modestiei. Căci dacă se pune problema foarte net, *ce* din aceste ilustrații corecte este artă și *ce* simplu meșteșug, răspunsul obiectiv va încadra toată suita de monotipuri expuse în categoria din urmă. Faptul nu e de fel dezonorant, utilitatea socială a unei asemenea producții artizanale fiind și ea asigurată. Curios pare doar că autorul, care are o concepție despre finitul plastic cu totul tradițională, derivată din stilul acuareliștilor din secolul al XIX-lea, folosește totuși pentru realizarea viziunii sale, de acuarelist cuminte, tehnica monotipului, cînd nimic din ceea ce face specificul efectelor acestei tehnici nu se păstrează în rezultatul final al procesului transpunerii imaginii de pe placa pictată, pe hîrtia-unicat: nici menajarea vreunei zone de alb, nici transparența tonurilor, nici autoritatea efectului scos din lărgimea voită a urmei de pensulă, nu sînt dorite de autorul, al cărui ideal este să realizeze culoarea densă și continuă, fără pauze de alb, a întregii suprafețe a hîrtiei, chiar dacă acest lucru ar fi fost mai simplu să se facă direct, faza intermediară între viziune și realizare — pictarea plăcii — devenind în această împrejurare, inutilă.

★

Prin expoziția lui *Constantin Dipșe*, a doua din cariera acestui pictor, s-a demonstrat că pentru un om născut în 1920, pictura practicată la noi între cele două războaie a însemnat un climat, respirat zilnic tocmai în perioada de formație. Cînd, în al treilea deceniu al vieții, la începutul carierii, lui Dipșe i s-au pus, ca tuturor celorlalți artiști din țara noastră, problemele grave ale răspunderii față de un public ce solicită și altceva decît acorduri cromatice într-un tablou, acest îndemn la seriozitate n-ar fi avut nici un ecou, dacă n-ar fi găsit terenul fertil al talentului său, hrănit din copilărie cu impresiile aspre ale vieții duse în satul său natal de lîngă Baia-Mare. Avînd, ca pe o dotație funciară, baza solidă de țăran ardelean, pentru a porni să investigheze lumea și să extragă din realitate ceea ce convine artei sale, Dipșe și-a sporit această tendință spre seriozitate lucrînd cu Camil Ressu la școala de Arte Frumoase, ceea ce l-a întărit în tendința de reprezentare a omului în pictură și l-a instruit în sensul achiziționării mijloacelor necesare realizării compoziției în artă. Aproape jumătate din totalul lucrărilor expuse astăzi sînt, sau tind să fie, compoziții. Temele sînt în special acelea pe care i le-a oferit cunoașterea vieții regiunilor nord-ardelene de care a rămas legat afectiv, completate cu lucrări portretistice, peisaje, flori. Este un adevăr incontestabil că vocația lui Dipșe este culoarea. La un elev al lui Ressu, era însă cu neputință să nu se manifeste și desenul adînc al formelor, construcția internă a corpurilor.

Dar pictorul caută să ascundă structura volumelor, făcînd-o cît mai puțin evidentă, dacă nu în portrete, unde planurile unei fizionomii reies îndeajuns de clar, în celelalte genuri. Chiar și în compoziție, Dipșe se conduce uneori prea mult după preferințele sale decorative, căutînd efectele de conveniență a sectoarelor din suprafața tabloului, din punct de vedere al formei și culorii. Modelarea figurilor apare, din această pricină, destul de diminuată, formele mari sînt cloazonate în conture, vizibile cu ostentație, accidentele mărunte ale formei sînt eliminate. Tendința spre sinteză este vădită, lăudabilă la acest artist, care nu vrea să obosească privitorul spunîndu-i ceea ce nu este esențial. Numai că sinteza e, la dînsul, încă destul de superficial înțeleasă, în sensul că nu iese din nevoi de expresie, ci dintr-un fel de îndrăgire a procedeului, de dragul lui. De aceea, teme care ar fi putut fi tratate astfel încît din ele să se desprindă clar mesajul uman al artistului, par un fel de eboșe, de stadii provizorii, de studii în vederea unor compoziții, încă nearticulate deplin. Extrem de îmbucurător este faptul că, luate în calitate de *stadii*, aceste lucrări denotă și talent și sensibilitate artistică de bună calitate, din care se poate dezvolta ceva în viitor, cu condiția ca artistul să caute a-și folosi fondul de seriozitate de care pomeneam mai sus, extrăgînd din lecția de viață a epocii noastre tot ceea ce-i poate fertiliza opera. Drumul pe care a apucat, acela de a se inspira din viața nouă a meleagurilor natale, din aspectul surprinzător, altul pe zi ce merge, al satelor și orașelor noastre în plin avînt al construcției, este drumul bun, dar trebuie urmat pînă la capăt: dacă e vorba de interes real pentru conținutul uman al temelor, el trebuie să fie citibil, cu claritate și pregnanță. Dacă în opera de azi a lui Dipșe contribuția epocii apare, în tematică, importantă, metoda de realizare a operei rămîne încă mai prejos de temă.



MICAELA ELEUTHERIADE, Fabrica de mucava de la Tulcea — ulei

★

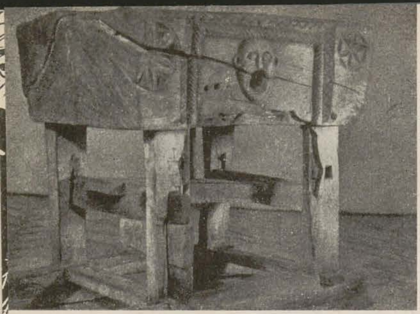
Cînd e vorba de expoziții retrospective, problema care se pune este dacă, și în ce măsură privitorul (și criticul în primul rînd, în calitatea lui de spectator avizat) poate desprinde, din ansamblul lucrărilor expuse, *ce* anume dintr-o viață de artist este artistul însuși, și *ce* este datorat influenței intenționate sau neintenționate a mediului social, epocii și locului unde s-a dezvoltat el ca artist. Pentru *Micaela Eleutheriade*, nepoata pictorului Tattarăscu și elevă a școalei de Arte Frumoase din București, într-un moment în care tendințele înnoitoare se manifestau, acolo, mai ales la catedra Ceciliei Cuțescu-Stork, explicația faptului că s-a simțit atrasă către artă de timpuriu și că și-a putut cîștiga în școală un meșteșug artistic de bună calitate, se găsește în aceste anumite împrejurări. Dar de unde vine sunetul specific al artei sale, (ceea ce o face ușor de recunoscut între atîtea), senzația noutății și vibrația totdeauna de aceeași natură în fața operelor acestui pictor, divers cu toate astea ca tematică și ca registru de rezonanțe afective? Micaela Eleutheriade expune încă de pe cînd era la Academia Ranson din Paris, eleva lui Bissière, participînd, în capitala Franței, deopotrivă la saloanele patronate de oficialitate ca și la « Salonul independenților », și făcîndu-se

PAUL UZUM, Peisaj industrial — monotip

MICAELA ELEUTHERIADE, Predarea animalelor contractate —ulei

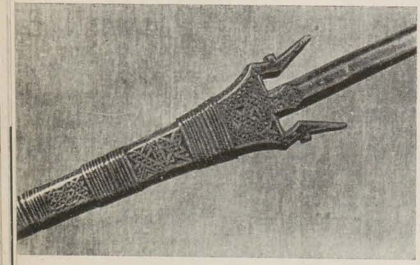
remarcată concomitent şi prin participarea la salonul oficial din Bucureşti, tot în acelaşi an (1926). Cu prilejul acesta i-a fost achiziţionată de către K.H. Zambaccian « Natura moartă cu pălărie neagră », aflată acum la muzeul fondat de acest colecţionar şi critic, şi regăsită, în rînd cu alte lucrări ale aceleiaşi epoci, în retrospectivă. De la lucrarea aceasta, pe care o cronică a lui N. N. Tonitza o semnala, atrăgînd atenţia asupra talentului autoarei, putem pleca atunci cînd ne punem problema specificului artei Micaelei Eleutheriade. Este un fapt uşor de constatat că, la început, genul care o atrăgea mai cu deosebire era natura moartă, înţeleasă cam în felul lui Braque: ca un pretext pentru desfăşurarea decorativă a unei serii de forme construite spaţial şi transpuse în plan după criterii de convenienţă configurală. Este evident că, la data aceea, pe artistă o interesa realizarea de efecte asemănătoare cu ceea ce văzuse în jurul ei, în epoca studiilor în Franţa. Dar tot evident este că, spre deosebire de modelele pe care le urma pînă la un punct, pentru tînăra pictoriţă romîncă realitatea continua să existe şi sub raportul specificităţii materialelor, resimţite cu valoarea lor tactilă deosebită, şi sub raportul luminii, particularizată în funcţie de atmosferă şi de oră a zilei. Această dovadă de funciară dragoste faţă de realitatea vie şi de neaderenţă la formulele ce tindeau să schematizeze viaţa pînă la abstractizarea formelor, s-a menţinut în tot restul operei artistei, ba chiar s-ar putea spune că iubirea de concret face progrese în lucrările ei, pe măsură ce amintirea anilor de studii rămîne mai depărtată în trecut. În arta acestei pictoriţe, atît de puternic îmbibată de influenţele formaliste la început, dragostea de viaţa adevărată, de realitatea concretă, determină treptat o umanizare a manierei. Micaela Eleutheriade a încorporat treptat, ca pe motive de pictură ce meritau să fie admise în pînzele sale, ambianţa domestică imediată, interioarele, fragmente de cameră cu două trei obiecte, deobicei o mesuţă şi un scaun, în dreptul unei ferestre deschise, pe care năvăleşte lumina, sau, de la o vreme, intrarea cîte unei căsuţe modeste de provincie, cu flori în faţa verandei, sau curţile interioare, unde se văd masa şi scaunele gustării de dimineaţă. Într-un rînd am văzut căpătînd drept de cetate în artă şi cîte-un pat vetust de aramă cu flori şi scoarţă în perete, apoi bucătăriile. Ce lume nemaipomenit de exotică sînt în pictura Micaelei Eleutheriade bucătăriile: cele obişnuite, de familie modestă într-o locuinţă de cartier, semirustică, cele neobişnuite, ca bucătăriile turceşti din Dobrogea, care i-a inspirat pictoriţei atîtea tablouri! În expoziţie, « Bucătăria de vară » sau « Bucătăria lui Mucader », sînt lucrări asemănătoare unor mici bijuterii preţioase, ca şi « Gospodăria lipovenească » sau « Colţ de pridvor » ori « Ungher pentru odihnă ». Este aici o poezie a vieţii de toate zilele, înţeleasă dinlăuntrul ei, şi nu ilustrativ, turistic, adică de către un om care trăieşte această viaţă şi leagă de ea valori afective reale, nu sentimentalismul superficial şi străin al unui simplu vizitator, amator de pitoresc. Aici este cheia reuşitei lucrărilor Micaelei Eleutheriade: pornesc toate din cunoaşterea adîncă a obiectului artei sale, din îndrăgirea porţiunii de viaţă selecţionate pentru a fi cuprinsă în operă. Cînd artista pictează un pled şi o sacoşă sub un pom, simţi că e acolo un fragment de biografie, ca şi în ceainicul sau ridichile de lîngă pălăria florentină, de vară, ca şi în fotoliul roşu ori în colţul de grădină, ori în vasul cu flori. Toate sînt existenţe primite în sufletul acestei poete, care se revelează îndrăgostită de viaţă pînă în cele mai mici manifestări ale ei. Poezia pictoriţei nu e însă numai intimistă: surpriza noastră n-a fost mică descoperind lucrări care, încă din 1928, arătau interes pentru peisajul industrial: « Rafinării de petrol la Ploieşti » sau « Peisaj petrolifer la Buştenari », sau « Ploieşti, colţ de stradă », sînt într-un fel lucrări precursoare ale fazei ultime a artistei, cea în care peisajului i se recunosc şi valenţele umane imediate, de ordinul vieţii mărunte zilnice, şi valenţele sociale mari, de ordinul efortului conştient pentru transformarea naturii. În lucrări inspirate din actualitatea imediată, cum este « Cariera C.F.R. Sîngeorz », din vara trecută, suflul de lărgire a orizonturilor, prilejuit de cunoaşterea imediată a unei vieţi mai bogate şi mai ample, se face simţit. În formaţia artistei a intervenit un element nou: cunoaşterea şantierului, contactul cu avîntul muncii omului eliberat de exploatare, şi acest fapt a produs în arta sa o schimbare, care se îmbogăţeşte sub raportul conţinutului şi se amplifică sub raportul expresiei. Peisajul vast panoramic (« Vedere generală — Tulcea », « Insula de la Casa de creaţie », « Fabrica de mucava din Tulcea », « Case de odihnă pe valea Oltului», « Centrala electrică şi vilă la Călimăneşti »), ia încet-încet locul peisajului intimist cu fragmente de stradelă măruntă sau calcane de casă. Trebuie remarcată deasemeni frecvenţa apariţiei figurii umane în opera artistei, care nu mai poate fi considerată exclusiv peisagistă şi autoare de naturi moarte. Portrete ca, « Vasilică Buia » sau pandantul lui, figuri de o autenticitate umană emoţionantă, copii de şcoală cu ovalul figurii delicat şi picioruşele goale, apar în opera din trecut a pictoriţei, alături de « Moş Manea », de « David Olaru » etc. Integrarea omului în priveliştea, în mediul lui firesc e încercată şi ea în ultima fază a artistei, în mici compoziţii ca « Replantarea pomilor în pepiniera Gostatului », ori « Predarea animalelor contractate », această din urmă lucrare de o forţă de caracterizare rar întîlnită, şi totul datorat caracterizării personajelor exclusiv prin atitudinea corpului, observată cu rigoare. Micaela Eleutheriade, pictor al vieţii concrete, dătătoare de mari şi de mărunte bucurii, resimte ca pe o realitate, din ce în ce mai puternic, solicitarea socialului din viaţa înconjurătoare. Din pricina aceasta, lucrările ei devin din ce în ce mai puţin expresii ale nevoii de a găsi pretexte de pictură, din ce în ce mai mult, expresii ale nevoii de a exprima o viaţă îmbogăţită de experienţa personală a noului.

CONSTANTIN DIPŞE, Micii ceteraşi — schiţă — ulei



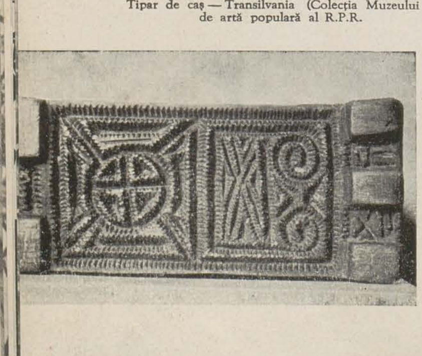
Rişniţă pentru sare — zona Sibiu, Reg. Stalin (Colecţia Muzeului de artă populară al R.P.R.)

Căuc — Hunedoara (Colecţia Muzeului de artă populară al R.P.R.)



Detaliu de furcă — Hunedoara (Colecţia Muzeului de artă populară al R.P.R.)

Tipar de caş — Transilvania (Colecţia Muzeului de artă populară al R.P.R.



EXPOZIŢIA DE ARTĂ POPULARĂ ÎN LEMN

(Muzeul de artă populară al R.P.R.)

OLGA HORŞIA

Ciclul expoziţiilor, iniţiat în ultimii trei ani de către Muzeul de artă populară al R.P.R., prezintă într-un sistem organizat creaţia populară de pe teritoriul patriei noastre şi valorifică, prin aceste expoziţii, bogatele colecţii ale muzeului, care numără aproximativ 30.000 obiecte. Pe de altă parte, aceste expoziţii contribuie în mod efectiv la cunoaşterea şi popularizarea tezaurului popular, adresîndu-se unui public deosebit de larg, de la specialiştii din domeniul artei populare şi al etnografiei, pînă la vizitatorii obişnuiţi. De aici caracterul acestor manifestări, al căror conţinut, organizat după criterii riguros ştiinţifice, trebuie să fie prezentat, în primul rînd, într-o formă accesibilă şi artistică. Marea varietate tematică a expoziţiilor, a dus la o varietate în sistemul de expunere cerut de fiecare gen în parte. Acest fapt este în orice caz în avantajul vizitatorului, el întîlnind întotdeauna alte şi alte forme de prezentare care îi dezvoltă interesul pentru arta populară.

În cadrul Muzeului de artă populară al R.P.R. au fost organizate astfel, expoziţii consacrate meşteşugului cojocăritului, creaţiei minorităţilor naţionale, textilelor de casă şi covoarelor, gătelii capului şi, mai recent, creaţiei artistice populare în lemn. Despre fiecare în parte se poate spune că este deosebit de interesantă şi există suficiente argumente care pledează pentru importanţa tematicei fiecărei expoziţii.

Arta prelucrării şi ornamentării lemnului ocupă un loc de frunte în creaţia noastră populară, pornind de la faptul că esenţele lemnoase foarte diferite s-au găsit totdeauna din abundenţă pe teritoriul patriei noastre, constituind unul din cele mai vechi materiale folosite pentru construcţii şi pentru confecţionarea uneltelor şi ustensilelor. Chiar dacă nu ni s-au păstrat obiecte din vremuri străvechi, datorită faptului că lemnul este mai puţin rezistent decît ceramica, de pildă, există totuşi dovezi care pledează pentru vechimea utilizării lui, anterioară chiar ceramicei. Lemnul a avut totdeauna o destinaţie precisă, slujind în primul rînd utilul. El prezintă deci o importanţă deosebită din punct de vedere etnografic. Cum bine este cunoscut, simţul pentru frumos al ţăranului nostru, capacitatea lui de a îmbina utilul cu frumosul, de a realiza un echilibru armonios între forma cerută de destinaţia unui obiect şi împodobirea lui, a asigurat şi celui mai nesemnificativ obiect de uz din lemn, valoare artistică. Datorită acestui fapt, lemnul a avut întotdeauna o importanţă deosebită ca material de bază în arta noastră populară. Ţăranul a sculptat stîlpii casei, ai pridvorului sau ai porţii, a crestat jugul, plugul sau războiul de ţesut, a împletit într-un anumit fel nuielele gardului, a încrustat furcile de tors şi a pirogravat doniţele.

Expoziţia a scos în evidenţă acest lucru, accentul fiind pus pe latura artistică, exponatele în totalitatea lor fiind prezentate pe grupe de obiecte, în funcţie de tehnicile de lucru şi de ornamentare folosite. În ansamblu, expoziţia a cuprins o varietate de obiecte, reprezentînd grupele principale existente, de la mobilier — lăzi de zestre, mese, blidare — pînă la unelte — furci, vîrtelniţe, fuse, tindeici, rişniţe etc; de la obiecte de uz — căuce, tipare de caş, linguri, doniţe — pînă la elemente de arhitectură — fruntare de moară, undrele de casă, porţi, uşi, stîlpi de biserică ş.a.m.d. Fiecare obiect sau fiecare grupă de obiecte merită o cercetare aparte, datorită complexităţii problemelor pe care le ridică. Astfel se poate vorbi despre lada de zestre sau de alimente, ca despre una din piesele cele mai vechi de mobilier, nelipsită din casa ţărănească şi care prezintă interesante forme şi exemple de ornamentare, de obicei prin crestături sau zgîriere.

Bogat reprezentate în expoziţie, furcile de tors, deşi de construcţie simplă, cunosc o varietate de forme şi game variate de ornamente (în cadrul diferitelor tehnici şi pe regiuni), evidenţiindu-se în mod deosebit furcile de Sibiu, cu coarne bogat împodobite prin trafor şi zgîriere, sau furcile de Suceava, cu ornamente de cositor încrustat în mărgele.

O cercetare aparte merită şi fiecare tehnică de ornamentare, cuprinzînd mai multe categorii de obiecte. Astfel se poate vorbi de pirogravură, care s-a dezvoltat datorită esenţei moi necesare — bradul — mai ales în zonele: Munţii Apuseni, Vrancea, Suceava. Sculptura constituie de asemenea un mijloc de sporire a valorii arhitecturii noastre populare. În expoziţie au fost prezentate de asemenea cîteva elemente de arhitectură din diferite regiuni ale ţării, nelipsind elemente ale arhitecturii din Oltenia şi Maramureş — regiuni vestite în construcţiile arhitectonice din lemn, ale porţilor şi caselor ţărăneşti.

O tehnică folosită mai ales de saşi şi de ungurii din Transilvania pentru împodobirea mobilierului şi a diferitelor ustensile casnice, este pictura. Pornind de la obiectele care au fost prezentate în expoziţie, se cuvine subliniată tehnica crestăturii în lemn, ca fiind cea mai răspîndită în arta noastră populară şi cuprinzînd cele mai diferite categorii de obiecte.

Expoziţia de artă populară în lemn a demonstrat cu prisosinţă că, deşi există o sumedenie de obiecte din lemn de diferite forme şi de diferite esenţe şi că, deşi se cunosc multe tehnici de ornamentare (încovoiere, împletire, sculptură pirogravură etc.), elementele ornamentale sînt în general puţine la număr, dar din îmbinarea lor s-a ajuns la infinite game ornamentale care fac din fiecare lucru un obiect de artă.

În arta lemnului sînt folosite cu precădere elementele geometrice — cele vegetale şi mai ales cele zoomorfe şi antropomorfe, proprii îndeosebi picturii pe lemn, apărînd sporadic şi izolat, cum este de pildă ornamentica arhitecturii din Maramureş. Din armonioasa îmbinare a liniilor drepte şi curbe rezultă diferite motive: — rozeta, funia, spirala, dintele de lup, a căror folosire este determinată de esenţa lemnoasă cît şi de tehnica utilizată. Folosirea aceloraşi elemente ornamentale conferă creaţiilor artistice în lemn o trăsătură stilistică unitară.

Unitatea care caracterizează arta noastră populară este una din concluziile pe care le-a impus această expoziţie. Ea a demonstrat de asemenea bogăţia impresionantă a manifestărilor artistice în lemn, care poate să reprezinte o sursă de inspiraţie inepuizabilă şi prea puţin folosită pînă acum în dezvoltarea artei noastre aplicate şi decorative.

GH. COSTIURIN și V. MELICA, Fragment de frescă de la Oficiul P.T.T. din Vitan — București

COMPOZIȚIA MONUMENTALĂ ÎN PREOCUPĂRILE ARTIȘTILOR NOȘTRI CONTEMPORANI

MIRCEA DEAC

Evenimentul istoric de la 23 August 1944, a adus transformări covîrșitoare și în domeniul artei, ca urmare a prefacerilor politice, economice și sociale. În primul rînd, el a orientat atenția artistului spre om și spre problemele majore ale vieții acestuia. Deslușirea trăsăturilor noi ale omului de azi, constructor al unei noi societăți, constituie una dintre preocupările centrale ale muncii de creație.

În pictură, ca un fapt cu totul semnificativ pentru noua destinație pe care o capătă arta în societatea socialistă, s-a revenit la compoziția monumentală — mijlocul cel mai accesibil pentru dezvăluirea complexității realității și preocupărilor omului contemporan. Înfățișarea momentelor din trecutul de luptă al poporului nostru, atît din epoci mai îndepărtate cît și din istoria luptelor clasei muncitoare din perioada ilegalității, sub conducerea Partidului Comunist din Romînia, sau reflectarea epocei actuale în plin avînt pentru construirea socialismului au devenit preocupările de căpetenie ale artiștilor noștri plastici în cei 15 ani de la eliberare.

Compoziția monumentală este considerată ca genul artistic cel mai apt pentru a exprima măreția transformărilor petrecute în țara noastră. Dar antrenarea pictorilor spre acest gen major al picturii nu s-a putut înfăptui deodată. A fost necesar ca artiștii să ajungă a înțelege, pe deplin, rolul artei în noua societate, însemnătatea mesajului social al creației artistice.

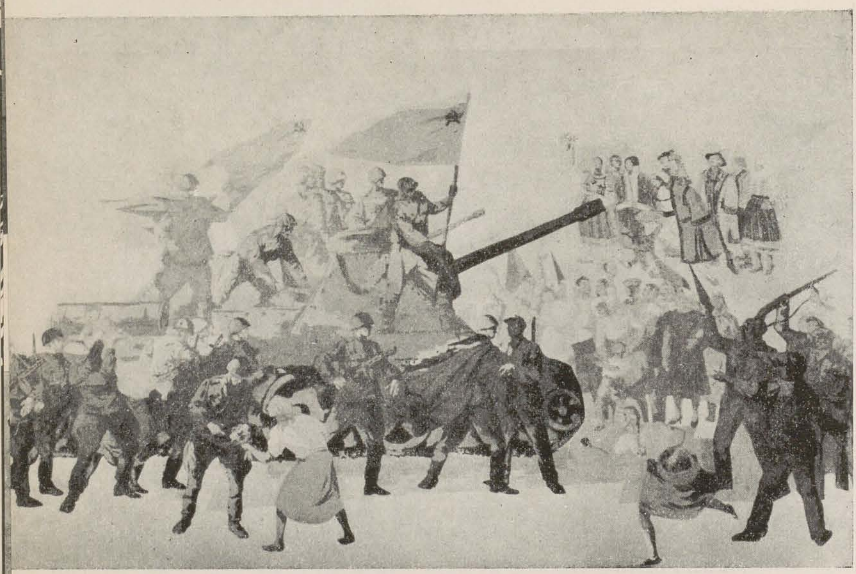
Realizarea unei arte care să oglindească momentele și problemele cele mai semnificative ale vieții și luptei oamenilor muncii, să țină seama, prin conținutul și limbajul ei plastic, de cerințele estetice ale maselor, a constituit — am putea spune — transformarea radicală, revoluționară săvîrșită în pictură. Majoritatea pictorilor contemporani, dintre care unii cu o experiență de zeci de ani ca: Ștefan Constantinescu, Gheorghe Labin, Paul Miracovici, G. Popescu, Mac Constantinescu, Jules Perahim, Ștefan Szönyi ș.a., care s-au dedicat picturii murale, se găsesc la început de drum. Ei se află în fața unor numeroase și inerente greutăți, deoarece, deși tradițiile picturii murale pot fi găsite în arta noastră începînd cu secolul al XIV-lea și al XV-lea în frescele pictorilor anonimi, din cauza faptului că în Romînia burghezo-moșierească acest gen a fost aproape total neglijat, continuitatea sa firească a fost multe decenii întreruptă. Încercările în acest domeniu, ale pictorilor Ștefan Luchian, N. Tonitza, G. Popovici, G. D. Mirea, Cecilia Cutzescu-Storck, D. Ghiață, A. Verona sau Camil Ressu, s-au soldat cu unele realizări lipsite de amploarea posibilităților genului și fără a consolida tradiția reluată. Ele nu au putut constitui o experiență vastă și îndestulătoare de la care să poată porni muraliștii epocii noastre.

Nu întîmplător pictura murală a fost lipsită de sprijinul autorităților burgheze. Desfășurarea largă a compoziției, caracterul narativ și monumental al picturii murale, care cere o înfățișare amplă și veridică a vieții oamenilor muncii, precum și caracterul său larg, de masă, erau în contradicție cu cerințele burgheziei și cu relațiile de clasă existente în acel moment. Neputînd satisface cerințele spectatorului în masă, artiștii au fost nevoiți să urmeze preferințele cumpărătorului particular, fapt care a dus la o mare dezvoltare a picturii de șevalet.

Situația a devenit însă cu totul alta după eliberare. Noile condiții social-economice și culturale de după 23 August, au favorizat apariția unui nou și adevărat spectator, cu noi exigențe estetice, izvorîte dintr-o nouă orînduire socială. Un asemenea spectator a făcut într-o bună măsură ca pictura murală să capete o dezvoltare deosebită, să obțină întîietatea în ierarhia genurilor artei plastice, după cum sculptura de postament, de interior, a cedat pasul monumentului. Prin natura sa, fiind legată de arhitectură, pictura murală a fost chemată la înfrumusețarea marilor șantiere ale socialismului, fabricilor și uzinelor, la ornarea noilor instituții culturale cu caracter larg de masă: teatre, cinematografe, palate și case de cultură, biblioteci, stadioane, parcuri sportive ș.a. Prin însăși caracterul ei, pictura murală nu urmează aceleași condiții de creație ca cele ale genurilor de artă plastică legate de expunerea în săli de expoziții sau în muzee. Pătrunderea temeinică a picturii murale în preocupările artiștilor, ridică în fața acestora multiple probleme de creație și în primul rînd soluționarea compoziției monumentale, capabile să acționeze cu convingere asupra gîndirii și sensibilității privitorului și să-i facă, totodată, educația estetică. Acest lucru reiese cu claritate privind numărul mare de fresce și picturi murale, variate în conținutul lor, cît și ca stil și întruchipare artistică, realizate în ultimii ani pentru gările orașului Iași, Curtici, pentru gările maritime din Giurgiu și Galați, pentru Fabrica de penicilină din Iași, pentru teatre, ca cel din Sf. Gheorghe, sau clădirile poștelor, la casele de cultură, la diverse uzine și instituții ale departamentului minelor, industriei chimice, petrolului și chiar pentru restaurante, cinematografe, magazine ș.a., la care și-au adus contribuția artiști ca Ștefan Constantinescu, Gh. Labin, Paul Miracovici, Jules Perahim, Ștefan Szönyi, Kovacs Zoltan, Șt. Barabas, Anastase Anastasiu, sau dintre tineri C. Crăciun, Emil Aniței, P. Bedivan, I. Costiurin, V. Melica, I. Minoiu, Ion Bițan ș.a.

Alegerea temei și subiectului, căutarea unei forme corespunzătoare, au loc la muraliști, așa cum ne-o dovedește experiența pictorilor amintiți, altfel decît la pictorii de șevalet. Nu putem nesocoti însă faptul că anumite principii generale ale artei realist-socialiste: conținutul ideologic, umanismul socialist, exprimarea sentimentelor care-i însuflețesc pe oameni, redarea frumuseții lumii lor lăuntrice, spiritul partinic etc., sînt caracteristice și picturii murale și celei de șevalet. Ceea ce-l deosebește însă pe muralist de pictorul de șevalet, ca latură distinctă în procesul creației artistice, este

Colectiv de studenți: I. MINOIU, C. GEORGESCU, I. ANTONICĂ, N. MATYAS, F. PÎRVULESCU, A. RUDNIAC, E. PATRAS. Fragment de frescă de la Casa de cultură a tineretului din raionul « Gheorghe Gheorghiu-Dej » din București



GHEORGHE LABIN, « Eliberarea » — frescă de la Casa de cultură « Alexandru Petöfi » din București

modul diferit de a concepe compoziția artistică, care, în cazul muralistului, presupune unele condiții specifice și o concepție monumentală. Compoziția artistică este determinată în primul rînd de conținut, de amploarea temei și de elementele concrete ale subiectului. Să ne gîndim, spre exemplu, la unul din subiectele lucrărilor amintite: evoluția mijloacelor de comunicație de-a lungul secolelor, concretizată în fresca pictorilor I. Costiurin și V. Melica pentru clădirea P.T.T.R. din Vitan (București), care are merite remarcabile pentru documentarea aprofundată ca și unele lipsuri provenind din schematizarea personajelor. Un asemenea subiect, care cere o desfășurare amplă nu poate fi abordat în pictura de șevalet. Deosebirea nu constă numai în elementele de exprimare plastică, în desfășurarea momentelor unui subiect dat ci și în modul de tratare artistică. În pictura murală artistul simte nevoie de mai multă generalizare a datelor. Iată, de pildă, compoziția de gen înfățișînd întîlnirea ostașilor sovietici eliberatori, în zilele lui 23 August, cu populația Bucureștiului, în tabloul pictorului Camilian Demetrescu. Avînd în primul plan un copil cu casca sovietică pe cap, oferind flori unui ostaș sovietic, subiectul nu este îndestulător pentru realizarea compoziției monumentale cerută în pictura murală. Pentru această temă, pictorul ar fi trebuit să aleagă scenele cele mai esențiale, sau să găsească acea imagine prin care să generalizeze semnificația politică și socială a actului eliberării. Forța generalizării, puterea de concentrare, de sintetizare a realității, constituie astfel una din trăsăturile caracteristice compoziției picturii monumentale. Am putea spune, cu oarecare exagerare, că picturii murale monumentale îi este mai propriu un caracter festiv decît poate fi acesta propriu picturii de șevalet, unde, fără îndoială, cînd este folosit, tabloul devine schematic, demonstrativ, « sărbătoresc ».

Un asemenea caracter festiv a încercat să realizeze pictorul Gh. Labin în pictura sa murală, cu tema eliberării, pentru Casa de cultură maghiară «Alexandru Petöfi», din București, lucrare remarcabilă prin compoziția și desenul său, avînd însă unele scăderi în colorit.

Deosebit de importantă și caracteristică este deci compoziția, realizarea acelei forme artistice care să întruchipeze cel mai bine conținutul. Compoziția, în pictura murală, presupune concentrarea acelor mijloace de expresie plastică, prin care să exprime cît mai mult, cît mai cuprinzător și mai limpede conținutul. În fața artistului stau condițiile atît de variate și uneori dificile cerute de integrarea picturii în arhitectură, de efectele luminii, desenului, culorii etc. Soluționarea condiției integrării în ansamblul monumentului, gama coloristică a ansamblului, îndeplinirea tuturor condițiilor spațiale, impuse de arhitectura edificiului, trebuie gîndite cu seriozitate pentru a realiza omogenitatea și unitatea dintre pictură și arhitectură. Este deci evident că întruchiparea în imaginea artistică și transpunerea ei pe perete, ține seama de locul fizic, de cadru, de distanțe, de spațiul vizual oferit de arhitectură. Dacă la pictura de șevalet proporțiile tabloului sînt o consecință logică a dimensionării în funcție de subiect, tema și concepția plastică, sugerînd limitele cîmpului tabloului, la muraliști cadrul este de cele mai deseori prestabilit. Astfel este situația în cazul picturii murale de la T.A.R.O.M. (București), realizată de Jules Perahim, Ștefan Constantinescu și Paul Miracovici — înfățișînd mijloacele de călătorie contemporane și tipuri și locuri pitorești din diverse țări. Cadrul fixat, vizibil din mai multe unghiuri (nefiind posibil a fi cuprins în totalitate dintr-un singur loc), a impus artiștilor o fragmentare a compoziției în elemente: peisaje, case, mijloace de locomoție, oameni etc., aparent dispersate, legate însă prin gama cromatică și stilul decorativ al întregului panou.

O altă deosebire între pictorul muralist și cel de șevalet o aflăm și în ceea ce privește perceperea adîncimii spațiale. Nu este lipsit de interes să remarcăm că pictorul muralist nu este întotdeauna obligat să respecte în compoziția sa redarea adîncimii, a perspectivei (ca în cazul picturii de la T.A.R.O.M.); acestea sînt de cele mai deseori condiționate de arhitectură: fie că spațiul rezervat picturii murale permite să fie tratat ca o fereastră ce sparge pereții, fie că trebuie să rămînă la limita suprafețelor plane. O asemenea situație o găsim și în cazul picturii — decorative prin excelență — reprezentînd viața de azi, executată de colectivul: Paul Miracovici, P. Bedivan și I. Ionițoiu pentru Casa de cultură « Alexandru Petöfi ». Adeseori, chiar efectul perspectivei ca și atracția spre concret, spre detalii pitorești, atît de obișnuită la pictura de șevalet, îl stînjenesc pe muralist, frînîndu-i elanul creator, obligîndu-l să pună un veșmînt prozaic celor mai înălțătoare idei.

Ceea ce apare cu prisosință drept una din calitățile esențiale ale compoziției pictorului muralist, este ritmul și plasticitatea. Nu greșim dacă afirmăm că întîlnim — referitor la acestea — o formă specifică a simțirii artistului muralist. Acesta percepe plasticitatea și ritmul, în compoziția sa, printr-un fel de « senzație specifică a muzicalității formelor », a volumelor, a siluetelor, a proporțiilor și raporturilor cromatice. Trebuie subliniat faptul că ritmul compoziției picturii murale trebuie raportat și la ritmul arhitecturii, așa cum este cazul în fresca pictorilor Ion Bițan și Paul Gherasim, pentru Casa de creație a U.A.P., ritm care le-a impus mai multe compoziții, nu toate la fel de just rezolvate. Privit în sine, ritmul poate fi considerat un element convențional al compoziției. Exagerarea lui în procesul creației, cum am putut vedea în unele din machetele prezentate la Galeriile Fondului Plastic, pentru casele de cultură ale tineretului, duce la schematism. Tendința unor artiști de a obține sinteza ritmului îi duce la ornament în sine, la considerarea picturii murale drept un decor auxiliar al arhitecturii. Dar aceasta este o problemă care se pretează la multiple interpretări și care nu constituie preocuparea studiului de față. Pictorii muraliști dau o mare atenție și altor elemente ale compoziției ca: centrul vizual, concentrarea timpului ș. a.

Din cele arătate pe scurt, pînă acum, putem înțelege că problema compoziției este una din cele mai grele și hotărîtoare probleme ale picturii murale. Pregătirea unei compoziții trebuie să fie un proces îndelung și laborios de realizare, de precizare, de îmbogățire, de dezvoltare logică și multilaterală a ideii de la care a pornit artistul. Într-o fază embrionară compoziția ia ființă odată cu precizarea în trăsăturile principale a concepției ideologice. Elaborarea compoziției pornește astfel de la concepția fundamentală a artistului asupra lumii, de la esența fenomenului reprezentat. Artistul este animat de dorința de a emoționa și convinge pe privitor. Dar pentru a emoționa și convinge, compoziția trebuie să fie nu numai veridică ci și monumentală. Lipsa emoției și a convingerii pe care o întîlnim în unele lucrări, are drept cauză atitudinea indiferentă, obiectivistă, naturalistă a artistului față de cele înfățișate, lipsa înțelegerii grandioase, monumentale, a temei.

Problema rezolvării monumentalului în pictura murală preocupă intens pe creatorii noștri. Foarte mulți artiști cred că se pot referi la existența unui « simț » special al compunerii și la un simț al compoziției monumentale, al monumentalului. În realitate, nu este vorba aici de o tehnică specială, de un « dar » deosebit al îmbinării diferitelor elemente ale compoziției, ci de capacitatea artistului de a înțelege destinația socială a operei sale, de a găsi mijloacele plastice de expesie, de influențare emoțională.

Cînd marele Lenin, imediat după revoluția din Octombrie, a inițiat cunoscutele hotărîri cu privire la propaganda prin monumente, a avut în vedere tocmai această forță de influențare a artei monumentale, destinația sa socială evidentă.

Destinația socială și eficacitatea picturii murale, presupune în mod inevitabil un conținut important și o tendință ideologică evidentă. Numai o temă mare, cu un subiect veridic, de importanță socială evidentă, poate deveni cu adevărat baza unei rezolvări monumentale a compoziției. Aceasta este încă o trăsătură a artei murale, ce o deosebește de pictura de șevalet. Exclusivismul sau subiectivismul, observațiile sentimentale, egocentrice, asupra vieții și omului, nu-și găsesc în pictura monumentală locul potrivit de exprimare. Idei intimiste, egoiste, nu-și pot găsi locul în cuprinsul expresiei picturii murale, a cărei caracteristică constă în înfățișarea ideilor, gîndurilor și sentimentelor unui cerc larg de privitori.

De aceea, am afirmat la începutul acestui studiu asupra picturii murale, că sarcina principală a creatorilor plastici — pe calea făuririi unei arte realist-socialiste—este orientarea lor către pictura murală-monumentală.

Alături de realizările valoroase obţinute de pictorii muralişti cu lucrările lor pentru gările fluviale din Giurgiu şi Galaţi, pentru gara Curtici, pentru gările şi Combinatul de penicilină din Iaşi, ca şi cele pe care le putem vedea în oraşele Bucureşti, Cluj, Tg. Mureş, Timişoara, Arad etc., extrem de importantă considerăm că a fost prezentarea celor aproape 50 de machete de picturi murale pentru casele raionale de cultură ale tineretului din Bucureşti. La realizarea acestora au participat mai multe colective de artişti plastici, din care au făcut parte un număr însemnat de artişti tineri. Temele propuse ca: lupta eroică a Uniunii Tineretului Comunist, contribuţia U.T.M. la construirea socialismului, aspecte din viaţa culturală şi preocupările tineretului, lupta pentru pace a tineretului, brigăzi U.T.M. la lucru, ca şi temele: luptele de la Griviţa 1933, eliberarea, naţionalizarea, apoi, industria şi comerţul, ştiinţa, arta şi cultura, şi altele, au trezit un viu interes atît prin problemele ce le conţin, din punctul de vedere al realizării lor plastice cît şi din acel al perspectivelor nelimitate pe care le are pictura murală în condiţiile dezvoltării culturii în ţara noastră.

Cele patru colective conduse de pictorii Ştefan Szönyi, Jules Perahim, Costin Ioanid, A. Anastasiu, Eugen Popa, Gheorghe Labin şi Paul Miracovici, poartă în mod firesc trăsăturile distinctive ale concepţiei stilistice a acestor pictori, în jurul cărora sînt grupaţi artişti tineri, deplin formaţi artisticeşte, ca Gheorghe Şaru, V. Almăşanu, Tiberiu Krausz, Emil Aniţei, Sever Mermeze, Lucreţia Szasz, Petre Bedivan ş. a. Unii dintre aceştia sînt la prima încercare, alţii au mai lucrat la diferite opere pe care le-au executat în diverse regiuni ale ţării. Confruntarea încercărilor celor mai tineri şi a căutărilor celor maturi, într-o expoziţie de machete, ne-a prilejuit posibilitatea de a distinge aici mai multe orientări stilistice în domeniul compoziţiei, în pictura murală.

În primul rînd, trebuie să ne referim la orientarea spre o compoziţie narativ didacticistă, ca în machetele semnate de colectivul pictorilor A. Anastasiu şi Costin Ioanid; apoi acea orientare spre o compoziţie monumentală, obţinută prin efecte de culoare, prin căutarea unui ritm ornamental, decorativist, ca în cazul machetei semnate de tînărul pictor Ion Nicodim. Alte machete, ca cele ale colectivelor conduse de pictorii Ştefan Szönyi şi Jules Perahim, manifestă orientarea spre găsirea monumentalului în conţinutul temei, în exprimarea cu patos a subiectului, unele dintre ele găsind mijloace plastice originale.

Fără îndoială că munca în colectiv s-a transformat într-o adevărată şcoală, în care artiştii au descifrat în comun, principiile generale, metodele picturii monumentale, făurirea acelor compoziţii, care să apropie tema de monumental.

Acest concurs deschide pictorilor monumentalişti un inepuizabil tărîm de activitate şi experimentare a căilor de desăvîrşire a ştiinţei compoziţiei. Este îmbucurător faptul că tinerii artişti, cu judiciozitate şi seriozitate în muncă, au găsit soluţii originale, prin care încearcă

Colectiv de studenţi: I. MINOIU, C. GEORGESCU, I. ANTONICĂ, N. MATYAS, F. PÎRVULESCU, A. RUDNIAC, E. PATRAS,
Fragment de frescă de la Casa de cultură a tineretului din raionul « Gheorghe Gheorghiu-Dej » din Bucureşti

rezolvarea problemelor atît de dificile ale compoziţiei. Elementele importante ce îndreptăţesc nădejdea în dezvoltarea cu succes a picturii murale, sînt, orientarea ideologică a pictorilor muralişti, înţelegerea destinaţiei sociale a operelor lor şi respectul lor profund faţă de noul spectator. Toate acestea ne dovedesc că putem privi cu încredere dezvoltarea artei murale, ca artă a epocii noastre socialiste.

NOI LUCRĂRI DE ARTĂ REPARTIZATE MUZEELOR REGIONALE

Alături de celelalte instituţii de artă, muzeele de artă desfăşoară o intensă muncă educativă de masă, exercitînd prin activitatea lor o puternică influenţă asupra fizionomiei morale şi asupra conştiinţei oamenilor muncii din ţara noastră, constructori ai socialismului.

Se ştie că în Romînia burghezo-moşierească au existat doar cîteva galerii de artă, organizate fără vreo preocupare ştiinţifică.

După 23 August 1944, prin grija partidului şi guvernului, activitatea muzeistică din ţara noastră a luat o mare dezvoltare şi i s-a imprimat caracterul de orientare ştiinţifică de care era lipsită.

În prezent funcţionează în întreaga ţară 37 de muzee de artă şi secţii de artă ale unor muzee regionale, în centrele: Iaşi, Cluj, Timişoara, Or. Stalin, Tg. Mureş, Ploieşti, Craiova, Brăila, Galaţi, Arad ş.a. În scurt timp se vor deschide noi secţii de artă la muzeele regionale Suceava, Baia Mare şi Bacău.

Muzeele şi secţiile de artă prezintă prin expoziţiile lor permanente pe lîngă operele reprezentative ale marilor înaintaşi şi cele mai valoroase lucrări ale artiştilor plastici contemporani, în opera cărora se oglindeşte conştiinţa socialistă a oamenilor de azi ai patriei noastre, avîntul lor creator şi patriotismul fierbinte care îi însufleţeşte.

An de an, artiştii noştri plastici, îndrumaţi de partid, animaţi de marile succese pe care le obţine poporul nostru, crează opere din ce în ce mai valoroase. An de an, muzeele de artă îşi îmbogăţesc colecţiile cu cele mai bune din aceste lucrări.

Pe lîngă sprijinul de îndrumare privind întocmirea tematicilor şi cel acordat în general activităţii lor ştiinţifice, Ministerul Învăţămîntului şi Culturii susţine muzeele şi în ceea ce priveşte înzestrarea lor cu lucrări noi.

În întîmpinarea sărbătoririi celei de a 15-a aniversări a eliberării patriei noastre de sub jugul fascist, Ministerul Învăţămîntului şi Culturii a iniţiat o acţiune specială în vederea îmbunătăţirii tematicilor muzeelor regionale cu lucrări de artă plastică romînească şi în deosebi contemporană.

Pe baza unei analize serioase a lucrărilor existente, în muzee s-au dat indicaţii de îmbunătăţire a tematicei expoziţiilor şi totodată s-au selecţionat şi trimis muzeelor regionale, un număr de 393 lucrări de artă plastică modernă şi contemporană romînească. Astfel Muzeului de Artă din Iaşi, mutat în noul local al Palatului Culturii şi care avea unele deficienţe tematice privind arta contemporană romînească, i s-au repartizat un număr de 27 lucrări de pictură şi 10 lucrări de sculptură, între care: « *Eliberarea* » lui Alex. Ciucurencu, « *Ilie Pintilie* » de Zoltan Kovacs, « *Atelierul C.F.R.* » de Theodor Harşia, « *Recolta* » de Eugen Popa, « *Tipografia ilegală* » de Ştefan Szöny ş.a., precum şi lucrările de sculptură: « *Trecerea ruşilor la 1877* » basorelief de Ion Jalea, « *Gărzile patriotice* » de Zoe Băicoianu, ş.a.

Muzeul de Artă din Craiova, care de asemenea s-a mutat într-un local spaţios, de curînd amenajat, a primit 18 lucrări, din care amintim picturile: « *Studiu pentru interogatoriu* » de Titina Călugăru, « *Şi Ion a plecat* (1907) » de Covaliu Brăduţ, sau lucrările de sculptură ca: basorelieful « *Impărat şi proletar* » de Ion Jalea, « *Tudor Vladimirescu* », de Arthur Vetro ş.a.

Muzeul de Artă din Cluj, care se redeschide în cinstea zilei de 23 August în localul Palatului Banffy, special amenajat în acest scop, a primit un număr de 84 lucrări de pictură şi sculptură, cuprinzînd între altele şi lucrări de mare valoare ale artiştilor înaintaşi, ca: Ion Negulici, Barbu Iscovescu, Theodor Aman, Ion Georgescu, Gheorghe Petraşcu ş.a.

Tot în cadrul acestei acţiuni s-au trimis un număr mare de lucrări şi altor muzee ca: Muzeului Banatului Timişoara — 36 lucrări, Muzeului Regional Galaţi—14 lucrări, Muzeului de Artă Brăila — 17 lucrări, Muzeului Raional Arad — 33 lucrări, ş.a.m.d.

Un număr de 188 lucrări de pictură, sculptură şi grafică contemporană romînească au fost trimise unităţilor cuturale, ca: biblioteci, case de cultură, cămine culturale, institute de învăţămînt superior, şcoli etc. Printre lucrările mai importante putem cita: « *Asasinarea lui Spiridon Vrînceanu* » de Adrian Podoleanu, bustul lui « *C. I. Parhon* » de Florica Hociung, « *Fabrica de penicilină* » de Petre Hîrtopeanu, « *Intovărăşiţii* » de Corina Lecca, « *Treieriş* » de Gheorghe Freiberg, ş.a.

În urma acestei acţiuni, colectivelor ştiinţifice ale muzeelor de artă, ale căror patrimonii s-au îmbogăţit cu noile lucrări, le revine în primul rînd sarcina de a folosi noul prilej pentru a atrage, printr-o muncă organizatorică mai susţinută, un număr şi mai mare de vizitatori, cu deosebire din întreprinderi, instituţii şi şcoli, contribuind astfel în şi mai mare măsură la educarea patriotică şi artistică a maselor populare din patria noastră. Numai astfel expoziţiile permanente de artă ale muzeelor îşi vor atinge scopul.

Iuliu Buzdugan

DISCUŢII ASUPRA UNOR PROBLEME DE SCULPTURĂ ŞI PICTURĂ MONUMENTALĂ ÎN CADRUL U. A. P.

Din iniţiativa Uniunii Artiştilor Plastici şi a Secţiei de critică, au avut loc la 14 mai şi la 11 iunie 1959, două simpozioane în cadrul cărora, ţinîndu-se seama de rolul important pe care îl are astăzi, în ţara noastră, arta monumentală, s-au dezbătut pe larg problemele sculpturii şi picturii monumentale.

La aceste discuţii au luat cuvîntul tovarăşii: Ionel Jianu, Petru Comarnescu, Vasile Drăguţ, Mircea Deac şi Jack Brutaru.

În cuvîntul său, tov. *Ionel Jianu* a precizat intenţia Secţiei de critică a Uniunii Artiştilor Plastici de a ridica anumite probleme în legătură cu sculptura monumentală contemporană, de a defini cîteva noţiuni şi de a pune în discuţie anumite opere care au fost create pînă acum şi care nu s-au bucurat de o analiză consistentă şi nici de notorietatea pe care o meritau.

Vorbind despre sculptura monumentală contemporană în ţara noastră, tov. Jianu a început prin a face o confruntare între trecut şi prezent, înfăţişînd condiţiile grele în care lucrau în trecut artiştii plastici şi atitudinea regimului burghezo-moşieresc, care acorda comenzi protejaţilor sau unor artişti străini, lucrările importante ajungînd rareori în mîna adevăraţilor artişti. În domeniul sculpturii monumentale nu exista o posibilitate de manifestare. Şi ca o oglindă a acestei situaţii este deajuns să frunzărim cataloagele saloanelor oficiale, să aruncăm o privire asupra puţinelor opere de sculptură monumentală din trecut. Însăşi arhitectura în epoca dintre cele două războaie mondiale luase un drum în care podoaba statuară era cu totul inexistentă, faţadele blocurilor mergînd pe o linie de excludere totală a ornamentului sculptural.

Sculptura, înainte de 23 August, a avut mai mult un caracter de agrement, fiind destinată să satisfacă cerinţele unui grup restrîns de esteţi, sau să împodobească anumite locuinţe burgheze. După 23 August, arta a căpătat o nouă destinaţie, începînd să aibă o funcţie agitatorică — educativă, adresîndu-se poporului, devenind un bun al acestuia. Arta capătă mesaj, devenind combativă, militantă. S-au dezvoltat, compoziţia statuară, compoziţia de monument, sculptura de gen, tema sportivă, portretul eroic; s-a schimbat însăşi tematica sculpturii noastre, dispărînd refugierea în misticism şi simbolism; s-a transformat limbajul plastic, în trecut cu tendinţe de interpretare şi deformări excesive, cu tendinţa spre jocuri formale, tinzîndu-se astăzi spre un limbaj pe înţelesul tuturor, pentruca întregul conţinut al operei de artă să afle un răsunet cît mai puternic în mintea şi sufletul oamenilor.

După ce a vorbit despre deosebirea dintre sculptura monumentală, sculptura de monument şi monumentalitatea sculpturii, arătînd că prin monumentalul sculpturii se înţelege viziunea artistului, felul în care acesta izbuteşte să traducă în formă maiestoasă conţinutul combativ, esenţial, al operei sale, tov. Jianu a numit cîteva din cele mai strălucite succese ale creaţiei din acest domeniu, aparţinînd unor artişti ca Ion Jalea, Ion Irimescu, Romulus Ladea, Vida Gheza, Boris Caragea, Ovidiu Maitec ş.a.

În continuare vorbitorul a ţinut să sublinieze faptul că sculptura statuară face să traiască un volum în spaţiu, că de această lege a sculpturii sînt legate o serie întreagă de consecinţe foarte importante.

Tov. Ionel Jianu a arătat apoi necesitatea unei comparaţii în ceea ce priveşte problema redării tipului omului nou de către mai mulţi artişti, care au tratat aceeaşi temă, aceste comparaţii putînd duce la concluzii foarte interesante, deoarece în faţa aceleiaşi teme sînt rezolvări deosebite, sînt înţelegeri ale temei cu totul diferite de la un artist la altul. În unele lucrări predomină expresia morală a personajului, în altele predomină robusteţea fizică; sînt unele în care se mai văd reminiscenţe academiste, sînt altele în care sinteza duce la o nobleţe a formei, care exprimă în mod superior conţinutul. Această cercetare ne dă posibilitatea să vedem cum fiecare artist şi-a afirmat propria personalitate; cum fiecare a ştiut să aducă un aport, mai mult sau mai puţin esenţial în redarea chipului omului nou.

În continuare, vorbitorul, a remarcat lipsa de imaginaţie a multora dintre sculptorii noştri, pe care a constatat-o la o serie întreagă de lucrări prezentate la concursurile din ultimii ani, lipsa de imaginaţie în rezolvarea temei, a problemei pusă de concurs. Cercetînd machetele pentru monumentul eroilor ceferişti se constată cum « Marseilleza » lui Rude era des folosită ca un ecou, interpretată în diferite chipuri, dar lăsînd net impresia că sursa de inspiraţie era acolo. Deasemeni tabloul lui Miklossy, « Griviţa 1933 » a inspirat pe unii dintre concurenţii care au transpus personajele din tablou, în sculptură.

Oare nu este aceasta o lipsă de imaginaţie? Dece au recurs artiştii la aceste surse de inspiraţie, cînd în tratarea unei asemenea teme inspiraţia trebuie să le-o dea cunoaşterea temeinică a momentului istoric respectiv? Inspiraţia trebuie să ţi-o dea revolta împotriva înăbuşirii sîngeroase a grevei, înţelegerea adîncă a acelui moment istoric. Dece să ne inspirăm din creaţia, din lucrările realizate de alţii şi să nu căutăm cunoaşterea adîncă a temelor şi în resursele proprii ale spiritului nostru, soluţiile necesare temei respective? Pentrucă numai acele soluţii vor fi valabile care vor avea rădăcini adînci în sufletul şi în pasiunea artistului, a spus criticul Ionel Jianu.

O altă lipsă este cea care priveşte legătura dintre conţinut şi formă, ajungîndu-se aproape la o şablonizare, la rezolvări formale.

În încheiere, tov Jianu a atras din nou atenţia asupra caracterului profund reacţionar al formalismului şi al academismului, şi asupra pericolului pe care-l reprezintă aceste rămăşiţe ale ideologiei burgheze, rămăşiţe ce pot fi lichidate prin desăvîrşirea educaţiei ştiinţifice a sculptorilor noştri, prin ridicarea nivelului ideologic, ajungîndu-se la înţelegerea realităţii, la acea conştiinţă socialistă care le va determina o poziţie partinică în procesul de creaţie.

Tov. *Petru Comarnescu* — în expunerea sa — a început prin a face o trecere în revistă a marei acţiuni de construcţii ce se desfăşoară în prezent, în ţara noastră, implicînd sarcini corespunzătoare creatorilor din domeniul sculpturii, şi anume legarea sculpturii de arhitectură, de marile ansambluri arhitecturale orăşeneşti.

După ce a explicat trăsăturile şi problemele sculpturii în ansamblul urbanistic, vorbitorul a analizat modul în care sculptorii au participat la concursul pentru monumentul eroilor ceferişti, care au luptat la Griviţa în 1933 împotriva exploatării burghezo-moşiereşti.

Amplasarea acestui monument în imediata apropiere a Palatului C.F.R., care nu este o clădire desfăşurată vertical ci urmăreşte linia orizontului, a cerut sculptorilor o tratare care să se armonizeze cu liniile orizontale.

În cadrul acestui concurs, de o foarte mare actualitate a fost rezolvarea problemei ansamblului sculptural şi arhitectural, a amplasării monumentului în ansamblul arhitectural. Conflictul social, deosebit de dramatic, pe care urmează să-l oglindească monumentul, a fost înfăţişat mai amplu ca oricînd în proiectele pentru acest monument ce va străjui Palatul C.F.R.

Sculptorul Ion Irimescu, în proiectul său, nu a recurs la o alegorie, cum au procedat alţi artişti, ci a înfăţişat un grup reprezentativ de oameni, 11 muncitori ceferişti, într-un ansamblu arhitectural, care poate fi văzut pe toate părţile. Aceşti 11 muncitori alcătuiesc o unitate, sugerînd unitatea luptei eroice dusă de clasa muncitoare. Deasemenea, un alt merit al proiectului lui Ion Irimescu, este dat de faptul că cele 11 personaje, care formează acest grup de eroi ceferişti, nu sînt sprijinite de elemente arhitecturale. Vorbitorul a arătat că acest fel de rezolvare i se pare a fi o soluţie mai ingenioasă, axată tocmai pe valorile concret umane, pe un realism mai viu, mai expresiv şi mai dramatic.

În proiectul lui Constantin Baraschi apar în prim plan trei muncitori bine construiţi, iar pe laturile celelalte ale compoziţiei sînt grupaţi muncitori, sugerînd şirul nesfîrşit al maselor de luptători. Ideea proiectului sculptorului C. Baraschi este desigur interesantă. Realizarea are însă unele neajunsuri. Cînd priveşti capetele muncitorilor, care sînt deoparte şi de alta a blocului arhitectural, aceste capete par tăiate din cauza elementului arhitectonic (paralelipipedul); capetele muncitorilor se văd în spaţiul liber, pe cînd trupurile lor sînt contopite cu blocul arhitectural. Numai pe cele trei personaje din prim plan le simţi vii şi dramatice.

Tov. Petru Comarnescu a apreciat faptul că Emil Mereanu a executat o lucrare temeinică şi frumos compusă, foarte emoţionantă. Pe un soclu ingenios orînduit, cu un joc de scări, apar cinci personaje, viu modelate, convingător construite, cu multă căldură sufletească. Demnă de remarcat la acest proiect este expresia foarte tipică a personajelor.

La Irimescu şi la Mereanu există această tipologie a majorităţii populaţiei ţării noastre, precum şi a naţionalităţilor conlocuitoare. Oamenii sculptaţi de ei sînt de la noi, tipurile lor ne sînt familiare şi totodată reprezentative. Spre deosebire de acestea, la Baraschi şi la Cristea Grosu personajele pot fi de oriunde.

Foarte interesante au fost şi unele proiecte care nu erau îndeajuns de legate cu locul unde se va ridica monumentul. Astfel, a arătat în continuare tov. P. Comarnescu, sînt lucrările aparţinînd sculptorului Balasko din Cluj, şi sculptorului Constantin Lucaci. Lucrarea acestuia din urmă pare un uriaş altorelief pe un fond de elemente arhitecturale.

D I S C U Ț I I

Spre deosebire de tovarăşul Ionel Jianu, vorbitorul a apreciat că la acest concurs soluţiile au fost foarte ingenioase şi variate. Mai mult ca oricînd artiştii au găsit soluţii ingenioase pentru tema şi locul respectiv.

Problema conflictului dintre forţele sociale a fost viu arătată şi în lucrările concursului « 1907 », şi în special în lucrarea lui Naum Corcescu, reprezentînd un ţăran cu braţele ridicate spre cer, în semn de revoltă, alături de care se află un ţăran căzut, lucrare de un dramatism cu totul remarcabil. Compoziţia are volum puternic, pare un bloc unitar, frumos modelat, are ritm, potenţînd ideea.

Vorbind despre unele reliefuri, tov. Comarnescu s-a referit la unele trăsături naturaliste în tratarea lor: artiştii uită că migălind pleoapele sau cearcănele unor personaje, asemenea detalii nu se văd de la o distanţă mare. Într-un relief monumental sînt necesare trăsăturile mari, esenţiale. Migala naturalistă sau detaliile inutile se pierd la distanţă şi fac neclară ideea.

Vorbitorul s-a referit apoi la problema decorării edificiilor de interes obştesc. El a analizat felul în care se desfăşoară activitatea de decorare a Teatrului de Operă şi Balet din Bucureşti, unde lucrează un colectiv format din sculptorii Boris Caragea, Zoe Băicoianu, Ion Vlad, Constanţa Buzdugan şi Mircea Ştefănescu. Atenţia vorbitorului s-a îndreptat apoi asupra unei alte lucrări de acest gen: Frontonul teatrului din Galaţi, realizat de un colectiv de artişti, în frunte cu Mac Constantinescu.

În ultima parte a expunerii sale, vorbitorul a enumerat o seamă de lucrări de sculptură monumentală, executate de sculptorii noştri, sau în curs de executare, pentru diferite oraşe ale ţării şi în Capitală.Statuia lui Stalin — opera lui Demu—din faţa parcului de cultură şi odihnă I. V. Stalin din Bucureşti — a fost caracterizată de vorbitor ca fiind un monument bine conceput în spaţiu şi integrat ansamblului urbanistic. În lucrarea realizată de Dorio Lazăr la Oraşul Stalin, Stalin apare mai rigid, mai puţin plin de viaţă. Apar deci, două modalităţi diferite de expresie, care valorifică fiecare într-un fel propriu o idee, o concepţie, un om reprezentativ. La Baia Mare, Vida Gheza, ajutat de Mihail Cojan, a creat monumentul minerului. Lucrarea se impune prin expresia psihologică, destul de convingătoare, a minerului. Vida a lucrat mai puţin în piatră şi bronz. Lucrarea sa are volum, se desfăşoară în spaţiu, dar are întrucîtva din concepţia mai simplă a lucrărilor sale în lemn. Monumentul « Tînărul miner » al lui Ovidiu Maitec, ridicat la Petroşani, este mai adîncit şi mai atent modelat.

Imaginea ostaşului apare deasemenea în multe lucrări. Ne-o aminteşte grupul celor doi ostaşi, romîn şi sovietic, din lucrarea lui Ion Vlad « Frăţia romîno-sovietică ». Victimele fascismului sînt evocate în compoziţia lui Petre Balogh « Auschwitz ».

Chipul lui Ştefan cel Mare a prilejuit sculptorului Oscar Han cinci lucrări statuare, dintre care patru sînt ecvestre. O statuie ecvestră a lui Ştefan cel Mare a executat şi C. Baraschi. Pentru a avea statui vrednice de vremea noastră, de înţelegerea şi veneraţia ce o arătăm trecutului nostru istoric, comisiile care aleg sau comandă lucrările — a spus în continuare Petru Comarnescu — trebuie să dovedească o mare severitate, o exigenţă corespunzătoare nivelului artistic cerut astăzi. Sculptorul Marius Butunoiu a lucrat statuia ecvestră a generalului Suvorov, a cărei realizare se face pentru cinstirea faptelor de arme ale gloriosului ostaş în luptele date pe pămîntul romînesc împotriva turcilor.

Totodată, sculptorii noştri — a arătat în în încheiere tov. P. Comarnescu — sînt datori să caute mereu soluţii noi, pentru a exprima cît mai viu şi pilduitor chipurile eroilor clasei muncitoare din ţara noastră şi să valorifice artistic istoria mai recentă şi istoria trecutului mai îndepărtat al poporului nostru.

Tov. *Vasile Drăguţ* în cuvîntul său — amintind că întreaga campanie de realizare de monumente în ţara noastră nu are caracterul unei acţiuni care se desfăşoară întîmplător — a analizat cîteva dintre lucrările de sculptură monumentală din Transilvania.

Tov. Drăguţ a început prin a vorbi despre decoraţia Teatrului Secuiesc de Stat din Sf. Gheorghe. Este vorba despre o decoraţie complexă — pictură şi sculptură — alcătuită din patru compoziţii ample şi anume: « Venirea unei echipe de comedianţi la vechiul Teatru Sf. Gheorghe », pictură realizată de Ştefan Barabaş, o compoziţie realizată tot în pictură, de Andrei Bordi, intitulată « Jocurile secuieşti »; alături de aceste compoziţii de pictură au fost realizate două lucrări de sculptură — reliefuri: « Obiceiurile la o nuntă secuiască » de Iszak Martin şi « Balada unei mame, Budai Ilona » de Ştefan Csorvassy. Pe marginea acestor titluri tov. Vasile Drăguţ a făcut unele consideraţii tematice. Teatrul Secuiesc de Stat din Sf. Gheorghe este o realizare a regimului nostru, destinaţia lui fiind culturalizarea maselor din respectiva regiune. Vorbitorul a arătat că deşi este vorba de un monument de cultură al zilelor noastre, tematica lucrărilor destinate decorării teatrului dovedeşte însă, un caracter atemporal. O decoraţie a unui monument trebuie să se înscrie în programul monumentului, să participe la întregirea semnificaţiei sale, şi să răspundă, ca stil, compoziţiei generale a faţadei.

Sculptorul Şt. Csorvassy este un artist cu posibilităţi destul de evidente — a spus criticul Vasile Drăguţ. Lucrînd însă friza « Balada unei mame, Budai Ilona », friză pentru sala de spectacole a Teatrului din Sf. Gheorghe, a rezolvat-o neţinînd seama că se va înscrie într-un monument de arhitectură. Mai puţin evidentă, această greşeală, este prezentă şi în lucrarea lui Iszak Martin.

În ceea ce priveşte decoraţia bazinului de înnot din Oradea, realizat în plăci de ceramică, de un colectiv condus de sculptorul Iosif Fekete, sculptorii şi ceramiştii au fost favorizaţi de un perete mult mai larg, pe care au putut să-şi plaseze, în mai multă libertate, compoziţia.

În Tg. Mureş, s-au realizat în ultimii ani două monumente. Monumentul lui Stalin, rezultat al colaborării dintre Ştefan Csorvassy şi Iszak Martin; lucrarea este insuficient realizată în ceea ce priveşte redarea amplă a personajului. Al doilea monument, închinat celor doi matematicieni maghiari transilvăneni, Farcaş Bolyai şi fiul său Ianoş, este destul de interesant rezolvat, ca masă şi ca unitate de idei.

Una dintre lucrările importante de sculptură monumentală, înfăptuite în ultima vreme în Transilvania, este Monumentul ostaşului romîn de la Oradea, executat de Iulia Oniţă. Vorbitorul a menţionat, cu acest prilej, colaborarea rodnică dintre sculptor şi arhitect. Lucrarea se înscrie armonios în spaţiu, realizînd din toate unghiurile efectul necesar rondbosului, cu o puternică monumentalitate.

Vorbitorul a accentuat, în încheiere, necesitatea unei preocupări pentru ansamblu, atît în ceea ce priveşte monumentul, în întregul său, cît şi în ceea ce priveşte integrarea acestuia in ansamblul urbanistic; deasemenea, se impune mai multă logică şi îndrăzneală în rezolvare.

★

Făcînd unele complectări pe marginea celor discutate, tov. Boris Caragea a subliniat, necesitatea unor astfel de dezbateri pentru o cît mai înfloritoare dezvoltare a sculpturii monumentale în ţara noastră.

★

În simpozionul închinat discutării problemelor de pictură monumentală, vorbind despre pictura monumentală contemporană din ţara noastră, tov. *Mircea Deac* a făcut o prezentare a problemelor mai importante, referindu-se îndeosebi la compoziţia monumentală. După ce a făcut o incursiune în trecut, pomenind începuturile picturii murale în ţara noastră, vorbitorul a amintit despre declinul acestui gen în timpul regimului burghezo-moşieresc, oprindu-se asupra noilor condiţii social-economice şi culturale, după 23 august 1944, care au favorizat — odată cu apariţia unui nou şi adevărat spectator, cu noi exigenţe estetice — dezvoltarea picturii murale monumentale.

Tov. Deac a făcut apoi cîteva precizări privind caracteristicile compoziţiei picturii monumentale, după care a analizat, pe scurt, cîteva lucrări executate în Capitală, cum sînt cele pentru Casa de cultură maghiară « Alexandru Petöfi », executate de către colectivul Gh. Labin, Paul Miracovici, Petre Bedivan şi I. Ioniţoiu, şi pictura murală de la T.A.R.O.M. — Bucureşti, executată de J. Perahim, Şt. Constantinescu şi Paul Miracovici.

Vorbitorul a arătat în încheiere că pictura monumentală este prin rolul său unul din mijloacele de propagare a ideilor înaintate. Iscusinţa artistului, de a găsi în viaţa însăşi, în om, acele sentimente măreţe şi profunde, acele gînduri şi fapte care corespund evenimentului şi sarcinilor sociale contemporane, ştiinţa de a dezvălui, în compoziţia monumentală, ceea ce este general şi are forţă de convingere, sînt calităţi ce se cer pictorului monumentalist, pentru a realiza o pictură corespunzătoare epocii noastre. [1])

Tov. *Jack Brutaru*, a început expunerea sa prin a face unele aprecieri generale asupra picturii monumentale, trecînd apoi la analiza a numeroase lucrări realizate în Capitală şi în restul ţării, dintre care amintim, în ordinea în care au fost dezbătute: Friza care ornamentează holul Oficiului Poştal Vitan, executată de către pictorii Melica şi Costiurin; pictura exterioară executată la Casa de creaţie a U.A.P. de pe Şos. Kiseleff, realizată de către pictorii Biţan şi Gherasim; picturile din holul Casei de cultură « Gh. Gheorghiu-Dej », executate de către un colectiv de studenţi din secţia de pictură monumentală a Institutului de Arte Plastice « N. Grigorescu » din Bucureşti ; lucrările executate la Casa de cultură maghiară « Alexandru Petöfi » de către pictorii Gh. Labin, Paul Miracovici, Petre Bedivan şi I. Ioniţoiu şi ornamentaţia în cărămidă smălţuită din interiorul Halei Obor, executată de colectivul Şt. Constantinescu, Paul Miracovici şi Gh. Labin — toate acestea în Bucureşti. Dintre lucrările executate în restul ţării, tov. Jack Brutaru a analizat: pictura pentru Casa de cultură a Combinatului metalurgic din Reşiţa, executată de pictorii Şt. Constantinescu şi O. Angheluţă; frizele din gara Curtici, executate de Lidia Nancuinschi şi V. Nereuţă precum şi unele lucrări, de o mai mică valoare artistică — la Arad şi Timişoara.

În încheiere vorbitorul a arătat, importanţa unor astfel de dezbateri largi asupra problemelor de artă monumentală, cunoscut fiind rolul important pe care-l are acest gen de creaţie, marea forţă de influenţare pe care o are, destinaţia sa socială evidentă.

[1]) Referatul criticului Mircea Deac este publicat integral în acest număr al revistei, pag. 39.

PRINTRE ARTIŞTII PLASTICI DIN TIMIŞOARA ŞI ARAD

VICTOR GAGA, Mauriciu Encsel (lucrare în curs de execuţie

Împlinirea a 15 ani de la eliberarea ţării este un eveniment istoric deosebit de important, care mobilizează, odată cu poporul muncitor, şi pe artiştii plastici. Pictori, sculptori şi graficieni sărbătoresc anul acesta ziua de 23 August prin intensele şi laborioasele lor pregătiri pentru participarea la Expoziţia de stat a artiştilor plastici, care se va deschide în cadrul festivităţilor măreţei aniversări.

Nu numai în capitală, ci în toate centrele culturale ale ţării, artiştii se străduiesc pentru o cît mai pregnantă prezenţă în expoziţia cu caracter republican, din luna august.

La Timişoara şi Arad găseşti acelaşi elan creator, cea mai mare parte a artiştilor apropiindu-se de finisarea lucrărilor. În aceste două oraşe, unde între artişti predomină, ca număr, tineretul, pregătirea plasticienilor pentru expoziţia de la Bucureşti, deschisă în luna iunie, în vederea Festivalului Mondial al Tineretului şi Studenţilor de la Viena, nu a împiedicat ca, paralel, să-şi pună la punct proiectele consacrate zilei de 23 August.

OCTAVIAN ILICA, Jertfa celor căzuţi pentru cauza clasei muncitoare (lucrare în curs de execuţie)

Vizita făcută în oraşul Timişoara a început cu cercetarea atelierului lui *Francisc Ferch*, unul dintre cei mai reprezentativi pictori ai generaţiei vîrstnice din regiune. Atelierul îţi rezervă surprize. Ajuns la Muzeul regional al Banatului, amenajat în turnul vechiului castel al Huniazilor, străbaţi, pînă la atelier, sălile evocatoare ale trecutului medieval, ca, ajuns la ţintă, să fii înconjurat de lumina veselă a încăperii de lucru a pictorului, lumină care scaldă voios tablourile cu variate imagini ale actualităţii, redate într-o cromatică vie şi bogată. Lucrările, cu subiecte diferite, toate în curs de execuţie, aşteaptă aşezate pe pereţi sau pe şevalete să fie terminate.

Maestrul Francisc Ferch retrăieşte o febrilă tinereţe, înfăţişînd scenele cele mai convingătoare care se desfăşoară în jurul său. « Spre ateliere », se intitulează o compoziţie care înfăţişează un moment cotidian al unuia dintre locurile cunoscute de către toţi timişorenii, pasarela de peste şinele căii ferate lîngă gara centrală.

Scena pictată de Francisc Ferch redă viaţa de astăzi. Pe pasarelă este o mare animaţie. Trec muncitori într-un sens şi în celălalt. Este ora schimbului, atmosfera dinamică. Totul este învăluit în fumul şi aburul variat colorat, ridicat în valuri stufoase din ţevile locomotivelor care conduc trenurile în plină viteză.

Celelalte picturi în lucru redau aspecte ale construcţiei socialismului: « Construcţii la Hunedoara » (tempera), « Ogorul nou » (tempera), compoziţia « După consfătuirea de la Constanţa » inspirată de munca patriotică desfăşurată de ţăranii întovărăşiţi pentru fertilizarea regiunii Torontalului prin canalizări pentru irigaţii; (cu aceeaşi temă, artistul a realizat şi un proiect de pictură murală); « Toamna » (o scenă din activitatea muncitorilor la sfecla de zahăr) şi « Montori de beton pe schelă ».

În stadiu de intenţie se află o compoziţie care va înfăţişa eliberarea oraşului Timişoara de către armatele sovietice. Scena va cuprinde Piaţa Traian, unde populaţia, în frunte cu comuniştii, s-a unit într-un mare miting spontan, pentru primirea trupelor sovietice, care veneau de pe drumul Recaşului.

Preocupările pentru o problematică atît de serioasă şi variată l-au ajutat pe Francisc Ferch, după propria sa mărturisire, să-şi cristalizeze gîndurile şi să-şi clarifice viziunea, pentru a evolua spre noi forme de exprimare în etapele viitoare de creaţie.

Întrebat dacă lucrările pot fi fotografiate, pentru a fi reproduse în stadiul respectiv, pictorul a obiectat prevenind că, pe parcurs, în procesul de definitivare, vor interveni schimbări. Faptul a fost de altfel confirmat după cîteva săptămîni, cu ocazia unei noi vizite făcută la Timişoara. În lucrări au apărut elemente noi, cele vechi uneori s-au modificat, sau chiar au dispărut. Cum vor evolua ele pînă în momentul prezentării, vom afla chiar pe simezele expoziţiei.

Din iniţiativa Sfatului Popular regional Timişoara, un colectiv de sculptori realizează busturile monumentale ale unor luptători şi conducători ai muncitorimii, care şi-au dus o parte din activitate în regiune. *Andrei Orgonaş* portretizează pe « Ştefan Plavăţ », *Ina Popescu* pe « Ocso Tereza », *Octavian Ilica* pe « Ion Fonaghi », *Victor Gaga*, a ajuns la a doua variantă a bustului lui « Mauriciu Encsel ».

La Expoziţia din august de la Bucureşti, sculptorii *Andrei Orgonaş* şi *Victor Gaga*, împreună cu *Andrei Szobotka*, vor prezenta cîte un proiect, în cadrul concursului pentru monumentul « Gheorghe Doja », care va împodobi una dintre pieţele oraşului Timişoara.

A te întîlni cu numerosul grup de tineri artişti, absolvenţi ai institutelor de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din Bucureşti şi « Ion Andreescu » din Cluj, stabiliţi în ultimii ani la Timişoara, este foarte uşor. Majoritatea dintre ei au primit ateliere în Casa de Creaţie a Fondului Plastic. În atelierele înşiruite unul după altul găseşti preocupări şi viziuni diferite. Pictorii se concentrează în special asupra unor compoziţii reprezentative. *Vasile Pintea* lucrează la o scenă de muncă, « În atelierele C.F.R. — Timişoara ». *Aurel Brăileanu* are începute « Un miner », « Irigaţia » şi « Fabricarea ţuicii », *Adalbert Luca* definitivează imaginea unui aspect din munca ceferiştilor, « Ultima revizie »; *Romulus Nuţu* pregăteşte « Brigadă de colectiviste » şi *Eugenia Luca* încearcă realizarea unei compoziţii în ulei, « Culesul merelor ».

Dar senzaţia de şantier în plin lucru este încă şi mai vie, şi mai concretă, în atelierele sculptorilor timişoreni. La *Octavian Ilica* pot fi văzute pe mesele rotative grupul compoziţional cu caracter simbolic « Jertfa celor căzuţi pentru cauza clasei muncitoare », care va servi şi ca proiect de monument, precum şi o serie de portrete şi busturi, relevîndu-se cel al lui « Iosif Ranghet ».

Artiştii graficieni se arată atraşi în special spre gravura în lemn. *Carola Fritz*, *Virginia Pintea*, *Hildegard Kremper*, *Lidia Ciolac* şi *Xenia Eraclid* şi-au ales teme din construcţia socialismului sau din istoria oraşului.

Pentru completarea imaginei de ansamblu a şantierului de creaţie din Timişoara, ne-am deplasat şi la pictorul *Diodor Dure*, pe care l-am găsit lucrînd la « Atelierul de forjă ». De remarcat este faptul că unii artişti tineri nu se manifestă în domeniul de creaţie pentru care s-au pregătit în timpul anilor de studii la institut, ca de pildă *Vasile Pintea*, absolvent al secţiei de pictură monumentală (Bucureşti), *Virginia Pintea* (Bucureşti) şi *Eugenia Luca* (Cluj), care au terminat secţiile de textile, respectiv de artă decorativă.

La Arad, am întîlnit aceeaşi atmosferă de febrilă pregătire a artiştilor pentru expoziţie.

Sever Frenţiu concretizează materialul cules în timpul documentărilor, pentru înfăptuirea unei compoziţii cu tema « Din uzină ». Impresiile şi le-a cules în timpul numeroaselor vizite la uzinele de vagoane « Gheorghe Dimitrov » şi la ţesătoriile « U.T.A. ». A fost atras în special de scenele care reliefau aspectele îmbunătăţirii vieţii muncitorilor din industrie: baia în uzină, stadionul şi activitatea sportivă a tinerilor, secţia de gravură a modelelor pentru textile etc. Pictorul-grafician *Nicolae Bicfalvi*, el însuşi fost lăcătuş-mecanic la Uzinele Hunedoara, pregăteşte o compoziţie reprezentînd munca la furnale.

Dintre lucrările sculptorilor am putut cunoaşte proiectele pentru două reliefuri plate, modelate de *Ion Tolan*. Temele celor două reliefuri, « Intoarcerea de pe front » şi « Constructori ai socialismului » sînt legate de redarea aceloraşi personaje, înfăţişate în cele două situaţii diferite, care vor să marcheze drumul parcurs de ţara noastră de la eliberare pînă astăzi.

Lucrările artiştilor plastici din Timişoara şi Arad, cunoscute într-un stadiu de elaborare, işi vor confirma valoarea prin prezenţa sau lipsa lor din expoziţia căreia îi sînt destinate. Dacă tematica lucrărilor artiştilor timişoreni şi arădeni, privind realizările pe drumul construirii socialismului este atotcuprinzătoare, lipsesc însă, în general, lucrările care să se refere direct la evenimentele din perioada lui 23 August 1944. Cu toate că există atît o perspectivă istorică îndestulătoare, cît şi amintirea concretă a lor, artiştii au evitat parcă răspunderea tratării unor probleme atît de importante. Poate artiştii plastici din alte oraşe ale ţării se vor arăta mai îndrăzneţi în abordarea temelor, poate 23 August 1944 va fi reflectat cu profunzime în opere ulterioare. Pentru aceasta, prima dezlegare a problemei ne va fi dată de însăşi Expoziţia anuală de stat a artiştilor plastici din august 1959, care va demonstra poziţia şi rolul pictorilor, sculptorilor şi graficienilor în construirea socialismului.

J. B.

OCTAVIAN ILICA, Ion Fonaghi (lucrare în curs de execuţie)

«ACTUALITATEA PRIN DESEN»

CIK DAMADIAN

Două coloane pe înalt, trei coloane pe lat! Acesta este spaţiul hărăzit, în genere, unei caricaturi în paginile presei şi încă, aceasta, în cazul cel mai fericit. Mi s-a întîmplat odată să mă întrebe redactorul responsabil al unui ziar dacă nu am cumva... idei pătrate...

Recent, mi s-a acordat, însfîrşit, un spaţiu mai mare. Mult mai mare. Respectiv: 5 metri lungime pe 2 metri jumătate înălţime. Era o exagerare! Este ideal să poţi înnota în spaţiu, dar în asemenea situaţii rişti să te şi îneci. Nu sînt inspirat de povestirile vînătoreşti, cum aţi putea avea impresia. Nu exagerez nici măcar cu un centimetru. Numai că era vorba de un geam uriaş pe care trebuia să desenez ca invitat al Televiziunii germane din Berlinul democrat...

Cum de s-a ajuns la asemenea dimensiuni, vă veţi întreba. Ideea desenului pe geam i-a venit regizorului secţiei satirice a Televiziunii germane, Walter Heynowsky, acum trei ani, în timp ce căuta să găsească posibilitatea de a filma creatorul în timpul lucrului, în aşa fel încît să poată fi văzut nu numai desenul, ci şi mimica desenatorului, care, pare-se, este extrem de interesantă. Filmarea se face frontal, şi dincolo de geamul pe care se desenează, văzut din faţă, poate fi urmărit fiecare gest al artistului respectiv.

În fiecare vineri la ora 20,15 are loc emisiunea « Zeitgezeichnet » (actualitatea prin desen). Au avut loc pînă acum cca. 170 de asemenea emisiuni, la care au participat desenatori din peste 12 ţări, ca Jean Effel (Franţa), Bidstrup (Danemarca), R. Verdini (Italia), Hatin Mahmud (Tunisia) Eccles (Anglia), José Renau (Mexic), Erik Lipinski şi Jaruba (R. P. Polonă), Dr. Seycek (R. Cehoslovacă), în prezent fiind programaţi Ni Ku (R. P. Chineză) şi Kukrîniksî (U.R.S.S.), ca să nu citez decît cîţiva dintre cei mai cunoscuţi desenatori progresişti din lume. Aceste emisiuni ale Televiziunii germane din Berlinul Democrat au căpătat un specific al lor. Concomitent, s-au încercat şi unele emisiuni de lung metraj care sînt proiectate ca filme. Respectiv am văzut o asemenea realizare, a lui Renau, care încearcă un drum original în expresia artistică, care poate fi realizat la mare ţinută artistică.

Mecanismul la emisiunile « Zeitgezeichnet » constă în a desena în faţa ecranului păstrînd elementul surpriză cît mai la urmă. Acest lucru se repetă la cca. 6—7 idei consecutive, care, deobicei, reprezintă un ciclu. Se pot folosi nespus de multe trucaje şi fiecare emisiune înseamnă cel puţin cîteva inovaţii faţă de procedeele deja cunoscute.

Vă voi da un exemplu: Povestea începe cu evocarea viitorului îndepărtat, cînd turiştii vor vizita piramida lui Kefren la Ghizeh, apoi marea piramidă a lui Keops şi la urmă cea mai mare piramidă din lume, piramida lui Erhard (actualul ministru al economiei din R.F.G.). Cea de a treia piramidă păstrează proporţiile faţă de celelalte, desenul acoperind tot geamul. Este piramida celor 15 milioane tone de cărbune, care zac nefolosite în R.F.G., întrucît convenţiile economice îi obligă pe cei de la Bonn să importe cărbune din S.U.A. La un moment dat, o clapă se ridică la baza piramidei negre şi apare mumia grăsunului Erhard, cu trabucul în gură, imortalizat în expresia satisfacţiei celui care a trecut în istorie.

Pentru a vă putea explica procesul de creaţie în cadrul unei astfel de emisiuni nu am ales la întîmplare acest exemplu, întrucît, în genere, ideile şi soluţiile plastice de reprezentare nu pot fi povestite.

Munca este pasionantă!

Ca să vă puteţi da seama de dificultăţile prin care trebuie să ajungă la asemenea concluzie,

Eugen Taru filmînd pentru Televiziunea germană seria de caricaturi intitulată « Primăvara lui Herr Adenauer »

nu ar fi rău să vă spun că deşi emisiunea ţine doar 10—15 minute, filmarea durează cca. trei zile în următoarele condiţiuni: nu vezi ceea ce desenezi fiind orbit de reflectoare; ca şi cum nu ar fi suficient doar atît, trebuie să desenezi lateral, pentru a nu acoperi desenul; dermatograful cu care lucrezi, şi care este ţinut la ghiaţă, se topeşte în mînă după cîteva minute; trebuie să fi atent să nu scoţi limba în timpul lucrului, apoi obişnuitele repetări, inerente filmării, ca să nu mai vorbim de sincronizare. Şi, totuşi este o muncă pasionantă.

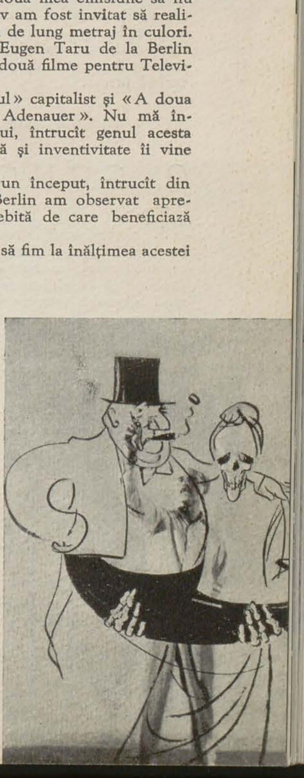
Uitasem să vă spun despre trac. De fapt nu am avut trac! Trebuia să ţin seama de prea multe elemente noi. Totuşi, eram oarecum amărît întrucît ştiam că orice artist care se respectă trebuie să aibă trac. M-am liniştit mai tîrziu întrucît — legea compensaţiei, probabil — am avut ulterior de două ori trac. Odată la avant-premiera emisiunii, care a avut loc în cadrul unei recepţii date de Televiziune şi revista « Eulenspiegel » şi la care asistau colegii mei întru condei, adică specialiştii. Iar apoi, atunci cînd am aflat la ambasada noastră că aceste emisiuni sînt extrem de apreciate şi că sînt urmărite de cca. 15 milioane de telespectatori din R.D.G., R.F.G., Suedia şi Danemarca, staţiile fiind legate prin releuri.

După terminarea filmului despre problema germană am fost solicitat să mai fac un film despre problemele economice ale capitalismului, urmînd ca a doua mea emisiune să nu fie şi ultima. Respectiv am fost invitat să realizez în toamnă un film de lung metraj în culori. Recent s-a întors şi Eugen Taru de la Berlin unde şi el a lucrat la două filme pentru Televiziunea germană:

— O vizită în «raiul» capitalist şi «A doua tinereţe a Domnului Adenauer». Nu mă îndoiesc de succesul lui, întrucît genul acesta care cere multă vervă şi inventivitate îi vine ca o mănuşă.

Aceasta este doar un început, întrucît din discuţiile purtate la Berlin am observat aprecierea cu totul deosebită de care beneficiază caricatura noastră.

Nu ne rămîne decît să fim la înălţimea acestei aprecieri.



Cik Damadian în faţa geamului, lucrînd în cadrul emisiunii de Televiziune «Zeitgezeichnet» la Berlin

UN ÎNCEPUT BUN

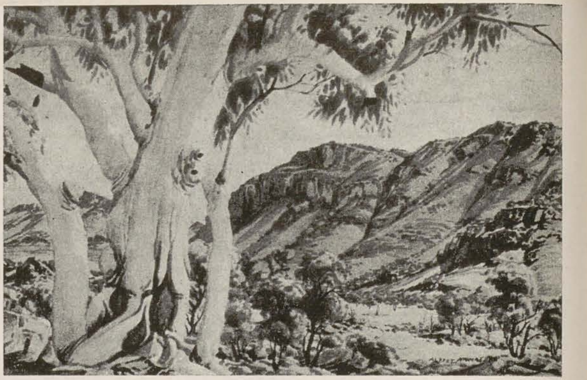
În numărul său din 3 aprilie 1959, ziarul Informaţia Bucureştiului anunţa lapidar: « În holul Clubului atelierelor C.F.R.-Griviţa Roşie, s-a deschis o expoziţie studenţească de artă plastică. Expun picturi şi desene studenţii Leonard Ghiţă, Vasile Grigore, Viorel Mărgineanu şi Doru Şetran ».

Dincolo de această ştire scurtă, stă însă un fapt a cărui importanţă nu trebuie trecută cu vederea. Patru studenţi ai Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » şi-au făcut documentarea pentru lucrările de diplomă în incinta atelierelor C.F.R.-Griviţa Roşie. Iniţiativa Institutului, care orientează pe studenţi în sensul cunoaşterii şi înţelegerii nemijlocite a vieţii, a dat de la început rezultate remarcabile. Ei nu s-au oprit la obţinerea unei compoziţii destinată încununării celor şase ani de studii, ci au mers mai departe. Cu sprijinul organizaţiei de U.T.M., ei au căutat să cunoască cît mai mult din eroicul cotidian al muncii uriaşului complex ceferist, s-au oprit cu grijă asupra fiecărui detaliu caracteristic din viaţa care clocoteşte aici. Au învăţat să cunoască înalta ţinută morală, conştiinţa vie a muncitorilor, au înţeles odată mai mult că lor, muncitorilor, se cuvine să le închine întreaga capacitate de creaţie artistică. Au înmănunchiat astfel un număr de lucrări, compoziţii, portrete, peisaje din incinta atelierelor, pe care, cu sprijinul conducerii clubului atelierelor C.F.R. Griviţa Roşie, îndrumaţi fiind de organizaţia U.T.M., le-au prezentat în expoziţia care formează obiectul notei de faţă.

Sînt lucrări la care, dincolo de o anume timiditate specifică începutului, dincolo de oarecari neîndemînări în exprimare, se face simţită conştiinţa gravităţii misiunii lor, un sens al seriozităţii, al răspunderii faţă de problemele contemporaneităţii.

Şi, fără îndoială, mai valoroasă decît orice anunţ din gazete, este zestrea de însemnări din cartea expoziţiei, în care muncitorii, cu scrisul aspru, îşi exprimă bucuria faţă de lucrările expuse în care se regăsesc pe ei. Ele, aceste însemnări, confirmă gîndul că această expoziţie este un început bun pe care-l dorim cît mai curînd urmat.

Vasile Drăguţ



ALBERT NAMATJIRA, Peisaj din Australia Centrală — acuarelă

PICTURA AUSTRALIANĂ INDIGENĂ

Mişcarea artistică a băştinaşilor din Australia Centrală devine din ce în ce mai cunoscută lumii întregi. În domeniul plasticii mai ales, ultimul sfert de veac a impus atenţiei cercetătorilor o serie de acuarelişti, dintre care se detaşează în mod impresionant pictorul Albert Namatjira.

În ediţia recentă « Rex Battarbee: artist şi fondator al mişcării artistice a băştinaşilor din Australia Centrală » publicată de Legend Press-Sydney, găsim următoarea prezentare a lui Albert Namatjira, extrasă de către Battarbee din textul lui T.G.H. Strehlow şi pe care o însoţim cu o reproducere după una dintre cele mai pregnante lucrări ale artistului, căruia i se prevede o faimă mondială.

« Băştinaşii din Australia Centrală sînt unici; şi cu toate că au trecut 90 de ani de cînd albii au venit aici pentru prima oară, au mai rămas destul de mulţi care trăiesc în regiunile de trib şi care nu sînt chiar aşa departe de felul de viaţă din epoca de piatră, pentru a constitui un obiect de studiu aprofundat.

Pentru mine, cei mai interesanţi sînt locuitorii tribului Aranda, care au devenit celebri prin picturile lor acuarelate. Albert Namatjira, cel mai renumit din acest grup de artişti băştinaşi, a arătat celorlalţi concetăţeni din trib ce poate fi făcut în acest domeniu, dobîndindu-şi faima ca pictor de acuarelă. Acest băştinaş, sută la sută, care a luat lecţii numai două luni de la mine în 1936, şi, care n-a văzut o Galerie naţională de artă sau care n-a fost niciodată în oraş pînă de curînd, şi-a perfecţionat, timp de cîţiva ani, tehnica în acuarelă, pe care s-a hotărît s-o cucerească, dobîndind o faimă mondială.

Era cu şapte ani înainte ca oricare alt pictor în acuarelă din grupul său să fi făcut vreo impresie în lumea artei, dar de atunci, aceştia au crescut ca număr, iar în prezent 18 dintre ei realizează lucrări interesante şi pe care publicul le reţine ».

O CONCEPŢIE INTERESANTĂ

Printre lucrările realizate cu prilejul Concursului iniţiat în Uniunea Sovietică pentru cel mai reuşit monument al *Victoriei* — care urmează să fie ridicat la Moscova — atrage în mod deosebit atenţia monumentul închinat « Poporului — erou » şi executat de arhitecţii V. Ghinzburg, I. Filler şi pictorul A. Steiman.

Monumentul este conceput ca un complex arhitectural şi pictural, care va fi plasat în mijlocul unui parc. Centrul său compoziţional este reprezentat printr-o stelă din piatră, de proporţii grandioase (45 m × 5 m., înălţime 18 m.), cu un panou proporţional în mozaic, fixat de-a lungul faţadei. Două trepte duc spre un parter plat, unde va fi situată o oglindă de apă. De ambele părţi grupuri sculptate vor reprezenta evenimentele mai importante desfăşurate pe front şi în spatele frontului, în timpul celui de al doilea război mondial. Parterul sfîrşeşte cu o scară şi o platformă care se încheie cu « *Monumentul Victoriei* ». La picioarele stelei, în dreapta, un obelisc înalt întruchipează o baionetă de oţel cu Ordinul Victoriei, iar în cealaltă parte se află o coroană funerară din oţel.

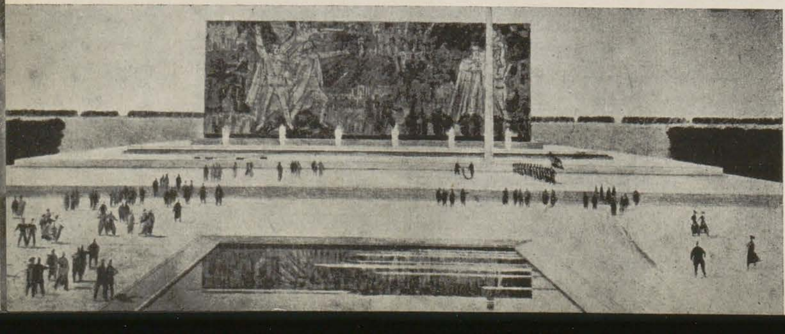
Proiectul lucrării, folosind un limbaj arhitectonic sobru (combinarea suprafeţelor orizontale şi verticale, predominarea verticalelor), urmăreşte să se impună printr-un caracter festiv şi să concentreze atenţia asupra stelei de mozaic, centrul complexului. Ideea principală pe care o conţine această parte centrală a monumentului este concretizată prin două grupuri de personaje, aşezate în ambele părţi ale compoziţiei.

Ansamblul armonios al mozaicului şi claritatea prezentării ideii sînt obţinute de pictor prin stricta respectare a legilor redării monumentale.

Proiectul combină fericit rezolvarea plastică şi estetică cu partea funcţională (locul pentru depunerea coroanelor şi alte detalii).

Unitatea de stil a elementelor arhitecturale şi a rezolvării plastice asigură caracterul de ansamblu al acestui complex, menit să imortalizeze marea victorie repurtată de poporul sovietic în lupta împotriva fascismului.

Arhitecţi: V. GHINZBURG, I. FILLER — Pictor: A. STEIMAN, Proiectul monumentului « Victoriei »



DIN ACTIVITATEA CREATOARE A ARTIŞTILOR DIN LENINGRAD

M. ANIKUŞIN (U.R.S.S.), Monumentul lui A. S. Puşkin — ghips

Leningradul este unul din frumoasele oraşe ale lumii, vestit prin aspectul său urbanistic, prin ansamblurile arhitectonice şi monumentele de artă.

Oraş a trei revoluţii, leagăn al Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie, în el au locuit şi au creat la timpul lor Puşkin şi Lermontov, Gogol şi Nekrasov, Belinski şi Cernîşevski, Glinka şi Ceaikovski, Sevcenko şi Maiakovski.

Cele 40 de muzee ale oraşului, printre care vestitul *Ermitaj* şi *Muzeul Rus* adăpostesc valoroase tezaure de artă plastică, dîndu-şi contribuţia în chip nemijlocit la formarea gustului artistic al publicului leningrădean.

În ultima vreme, artiştii plastici din acest oraş-muzeu, au desfăşurat o activitate artistică bogată, care s-a concretizat în domeniul artelor plastice printr-o serie de evenimente importante. Aşa de pildă, în cadrul unor manifestări colective, s-a remarcat în primul rînd o expoziţie de artă plastică, organizată fără participarea unui juriu de selecţie a lucrărilor, artiştii expunînd lucrările pe care ei înşişi le-au considerat valoroase şi dovedind astfel o treaptă superioară în spiritul de răspundere al artistului faţă de mesajul artei.

Sînt de semnalat deasemenea Expoziţia tineretului şi studenţilor (1957), Expoziţia închinată celei de a 40-a aniversări a Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie (1957–1958), a 4-a expoziţie a graficei de carte, precum şi o serie de expoziţii personale ale unor artişti ca: *Platunov* şi *Tambi*, *Iudovin* şi *Rusakov* (Leningrad), *Favorski* şi *Brodati* (Moscova), *Litvinenko* (Kiev), *Vaţlav Fiali* (Praga) etc.

De menţionat este faptul că în repertoriul bogat al creaţiei recente a artiştilor plastici din Leningrad, s-au remarcat îndeosebi o serie de opere noi şi valoroase, oglindind teme istorice. Printre acestea se cuvin a fi citate tablourile « Stătea poporul în aşteptare » de *I. Nikolaev*, « Prima divizie de cavalerie » de *E. Moisenko*, « Donbas — anul 1942 » de *A. Levitin*, « Decretul despre pămînt » de *V. Serov*, « Furnaliştii » de *M. Trufanov*, « Deşteptarea » de *A. Mîlnikov*, « Lena — anul 1912 » de *Iuri Tulin*, lucrare distinsă în 1958 cu premiul « Grand-prix » la Expoziţia de la Bruxelles, tablou care evocă dramaticul eveniment al execuţiei muncitorilor din bazinul aurifer Lena, petrecut în anul 1912.

De asemenea, în domeniul portretistic sînt demne de relevat unele realizări meritorii ale artiştilor leningrădeni, cum ar fi de pildă portretul-compoziţie « Mulgătoarea Mankova » de *A. Puşnin*, apoi « Portretul artistului plastic Arţrunian » de *B. Harcenko* şi altele.

I. TULIN (U.R.S.S.), Studiu pentru tabloul « Lena. Anul 1912 » — ulei

La rîndul lor, sculptorii din Leningrad desfăşoară o activitate creatoare susţinută, mulţi dintre ei dovedindu-se a fi într-un continuu progres prin operele deja realizate. În acest sens, merită a fi citate sculpturile « Vara » de *V. Ribalko*, « Sudoriţa » de *Celpanova* şi « Greviştii » de *E. Nikolaev*, lucrare care a figurat în cadrul Expoziţiei de artă plastică a ţărilor socialiste de la Moscova, unde s-a bucurat de o caldă apreciere.

În privinţa sculpturii monumentale, se cuvine să fie, de asemenea, menţionate două dintre realizările valoroase, opere de mare anvergură, create de artiştii locali. Prima din ele aparţine sculptorului *Mihail Anikuşin* — laureat al premiului Lenin şi recent ales membru corespondent al Academiei de Artă din U.R.S.S., care a realizat în decurs de mai mulţi ani statuia marelui poet rus Alexandr Puşkin, înălţată în anul 1957 în Piaţa Artelor. Cea de a doua operă de sculptură monumentală, reprezintă Monumentul eroilor leningrădeni, căzuţi în anii 1941—1943, apărînd oraşul erou, monument înălţat la cimitirul Pisarevskoe. Proiectul acestui monument l-au realizat arhitecţii *Levinsohn* şi *Vasiliev*, sculpturile: *Isaieva* şi *Taurit*, iar reliefurile: *Veinman*, *Kapleanski*, *Malahin* şi *Harlamov*.

Despre unele lucrări valoroase, create în ultimii ani, se poate vorbi şi în domeniul activităţii graficienilor din Leningrad. Menţionăm în primul rînd, ilustraţiile realizate de *G. Epifanov* la « Odisseia » lui Homer, imagini tratate într-o formă nouă, contemporană, pentru rezolvarea cărora artistul a ţinut seama şi de trăsăturile caracteristice ale limbajului plastic din arta elină; apoi « Peisajele din Coreea » ale lui *V. Kurdov*, ilustraţiile la « Calvarul » lui Alexei Tolstoi, semnate de *N. Leamin*, cele realizate de Podleaskaia la « Poemul pedagogic », după care suita de linogravuri colorate ale lui *Vetrogonski*, intitulate « În uzină », oglindind aspecte din viaţa şi climatul industrial al unor uzine mari din Leningrad, precum şi ciclul de linogravuri colorate, redînd aspecte ale peisajului citadin, semnate de *V. Smirnov*.

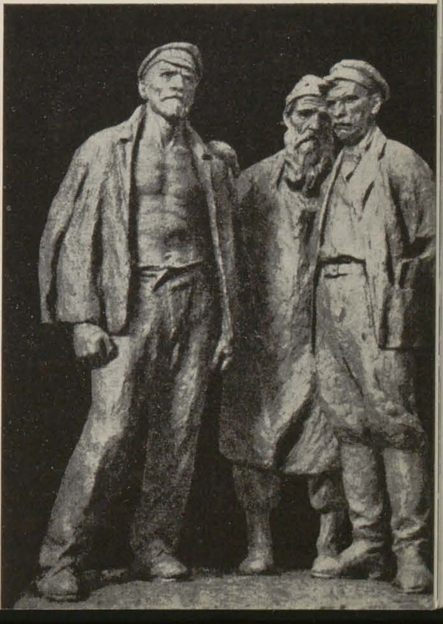
De asemenea, arta pictorilor scenografi din Leningrad, a înregistrat şi ea, în ultimul timp, rezultate meritorii, iar unii artişti ca *A. Bosulaev*, care a realizat macheta spectacolului « Tragedia optimistă », pictorul şi regizorul *N. Akimov*, autorul schiţelor de decor ale piesei « Afacerea », prezentată la Teatrul Comedia, şi *S. Virsaladze*, creatorul machetei spectacolului de balet « Floarea de piatră » după basmele lui P. Bajan, au fost premiaţi cu diferite medalii la Expoziţia de la Bruxelles.

În privinţa afişului politic trebuie subliniat faptul că artiştii care activează în cadrul acestui gen, menţin prin activitatea lor valoroasă prestigiul şi tradiţiile glorioase ale afişului sovietic, fapt care a fost confirmat de altfel şi la ultimul mare Concurs al afişului din U.R.S.S., unde pictorii leningrădeni M. *Gordon* şi *K. Vladimirov* s-au plasat pe primele locuri.

Pentru Expoziţia « Rusia Sovietică », expoziţie care se va deschide în toamnă la Moscova, cît şi pentru Festivalul « Nopţile Albe », cu prilejul căruia se vor deschide la Leningrad zeci de expoziţii stabile sau volante, artiştii plastici din oraşul-erou se pregătesc intens, pentru a întîmpina aceste două evenimente cu lucrări noi şi valoroase.

Leningrad, aprilie 1959 S.M.

E. NIKOLAEV (U.R.S.S.), Grevişti — ghips



ECOURI DE PESTE HOTARE

Uniunea Sovietică.

Leningrad. La « Muzeul Rus » a fost organizată o vastă expoziție cuprinzînd 700 de tablouri, desene și studii ale pictorului V. Vereșciaghin, lucrări provenite din 40 de muzee ale Uniunii Sovietice.

★

Novosibirsk. În acest oraș a fost deschisă o nouă galerie de tablouri provenite din « Muzeul Rus » din Leningrad, din muzeele din Perm, Sverdlovsk, Irkutsk și Pavlovsk. Fondul artistic al Galeriei a fost completat cu 150 de tablouri ale Ministerului Culturii al R.S.F.S.R. Printre lucrările de artă se numără tablouri ale lui A. Ivanov, Tropinin, Kramskoi, Makovski, V. Vasnețov ca și o seamă de tablouri ale unor pictori sovietici.

★

Harcov. Din inițiativa Uniunii Artiștilor Plastici a fost deschis un Studio de artă aplicată la clubul întreprinderii « Metalist », unde, muncitori, ingineri și tehnicieni vor primi, în cadrul unor cursuri, cu o durată de 3 ani, o temeinică pregătire.

★

Moscova și Leningrad. La Institutele Academiei de Arte Plastice din Leningrad și Moscova au fost deschise cursuri serale de desen, la care oameni ai muncii, de toate vîrstele, vădind înclinații artistice, vor dobîndi o serioasă pregătire.

★

La Moscova, în Muzeul de cultură orientală, a fost de curînd deschisă o expoziție de artă plastică contemporană a R.A.U.-ului.

Printre cele 150 de lucrări se aflau și tablourile: «Război și pace» al lui S. Rafi, « Naționalizarea Canalului de Suez » al lui Mohamed Uweis, precum și numeroase tablouri, oglindind viața culegătorilor de bumbac și a pescarilor. De asemenea, au fost expuse și lucrările de sculptură ale lui Muchtar: « Ciobanul » și « Cerșetorul ».

★

Pentru răspîndirea artei plastice în mase tot mai largi, a fost planificată în U.R.S.S., pentru anul 1959, organizarea a 500 de expoziții mobile de artă plastică.

★

La Casa artiștilor din Moscova a fost organizată o expoziție de stampe suedeze moderne.

Expoziția a cuprins exponatele a 72 de artiști, variate ca stil.

Au fost apreciate în mod deosebit stampele pictorilor: Lars Norman, care are predilecție pentru aspecte din viața pescarilor; Jörgen von Konow, Torston Könkvist, Sven-Olov Ehren, laureat a 3 Festivaluri ale tineretului, Roland Kempe, Hugo Zuhr, Erik Olson, Albin Amelin (ilustrații la albumul « Lumea Muncii »), precum și peisajele pline de farmec și de un viu colorit ale artistului Oskar Bergman.

Expoziția s-a bucurat de aprecierea largă a publicului și a interesat pe graficienii moscoviți, mai cu seamă pentru litografiile în culori, gen foarte răspîndit și apreciat în Suedia.

★

La Pekin a fost deschisă o expoziție de caricaturi ale unor graficieni sovietici, cuprinzînd 105 lucrări printre care o seamă din cele mai bune lucrări ale cunoscuților pictori: Efimov, Litvinenko, Galba, Soifertis, Dolgorukov și Iansen. Au fost de asemenea expuse caricaturi ale grupului din Leningrad « Boievoi Karandaș » (Creionul combativ).

La vernisajul expoziției au fost de față, pe lîngă reprezentanți ai vieții sociale și culturale a R. P. Chineze, și pictorii sovietici B. Efimov și Litvinenko, care se aflau într-o vizită de prietenie în R. P. Chineză.

Caricaturile au ilustrat grăitor puterea mobilizatoare a acestui gen, care constituie în același timp un mesaj de luptă pentru o viață mai bună și pentru pace între popoare.

Expoziția a trezit un puternic interes și constituie un eficient schimb de experiență pentru caricaturiștii și graficienii chinezi.

Republica Populară Ungară.

La Galeria de Artă « István Csök » din Budapesta s-a deschis o expoziție cuprinzînd tablouri a 26 pictori francezi, aparținînd grupului parizian « Le Salon Populiste », printre care figurează lucrări ale artiștilor: Michaut, Ferro, Arcambot, Daboval, Simonka, Labachot, etc.

★

Cu prilejul reorganizării unor colecții de desene ale Muzeului de Artă din Budapesta, au fost găsite 4 schițe ale lui Antonio Allegri Correggio, necunoscute pînă acum de către publicul larg. Este vorba despre schițe în original destinate unei fresce de biserică.

★

Fondul de Artă maghiară a editat pe anul 1959 un calendar în 4 limbi, în care sînt prezentați cei mai de seamă artiști plastici ai lumii, ca și unele lucrări mai reprezentative ale lor.

★

Cu prilejul celei de a 4-a expoziții de artă din *Miskolc*, care a avut loc în cadrul Muzeului de Artă « Otto Hermann », au fost prezentate operele artiștilor Jenö Barksay, Bélà Csobel Istvan Scók, Gyula Hincz, Janos Kmety, Odön Márffy, Istvan Szönyi, Simon Sarkantyu.

Juriul a atribuit premiul I lui Simon Sarkantyu pentru lucrarea « Ciocanul pneumatic ».

R. Cehoslovacă.

La Bratislava s-a deschis o expoziție de tablouri aparținînd Galeriei de Artă din Dresda. Expoziția cuprinde opere ale unor pictori italieni și olandezi din secolul al XVI-lea pînă în secolul al XVIII-lea, precum și o seamă de lucrări ale unor pictori germani.

★

La Praga, în Sala Alès au fost expuse lucrări ale pictorului Iosef Sudek, iar la Muzeul Național au fost expuse o seamă de interesante realizări ale artei populare ruse.

★

La « Galeria Manes » a fost organizată o expoziție de artă contemporană slovacă a grupării denumită « 29 August ».

★

La începutul anului 1959 a fost deschisă la Praga o expoziție de artă plastică întrunind operele a 12 pictori și sculptori.

Dovedind încă odată diversitatea formelor de exprimare pe care o oferă realismul socialist, această mică dar semnificativă expoziție a fost urmată de o discuție fructuoasă pe marginea creației artistice cehoslovace din ultimii ani.

La această discuție a participat — în afara oamenilor de specialitate — un public numeros și variat. Exprimîndu-și admirația pentru chipurile îngîndurate ale lui Tittelbach, tonalitățile puternice ale lui Wiesner, peisajele pragheze ale lui Smetana, participanții la discuție au salutat cu căldură progresul înregistrat în dezvoltarea manierelor individuale, remarcînd totodată necesitatea unei cît mai strînse corelații dintre expresia personală a artistului și tematica de actualitate, corelație care reprezintă de pe acum preocuparea de căpetenie a plasticei cehoslovace.

R. P. Polonă.

Varșovia. De mult succes s-a bucurat expoziția de pictură, sculptură și grafică, de la Varșovia, a unor cunoscuți artiști sovietici. Printre lucrări au figurat opere ale lui A. Deineka, V. Jefanov, I. Pimenov, A. Plastov, M. Sarian, N. Tomski, E. Vucetici, I. Șadr, V. Muhina, Kukrîniksî, V. Favorski, etc.

★

În Palatul Culturii din Varșovia a fost deschisă o expoziție de afișe din R. D. Germană, cuprinzînd diverse genuri.

★

La Muzeul Național din Varșovia a fost deschisă o nouă secție: « Galeria de Artă a secolului al XX-lea ».

R. D. Germană.

Görlitz. La « Colecțiile artistice de stat » din Görlitz a fost organizată o expoziție cuprinzînd 40 de acuarele și 20 de lucrări de grafică ale lui Heinrich Burkhards.

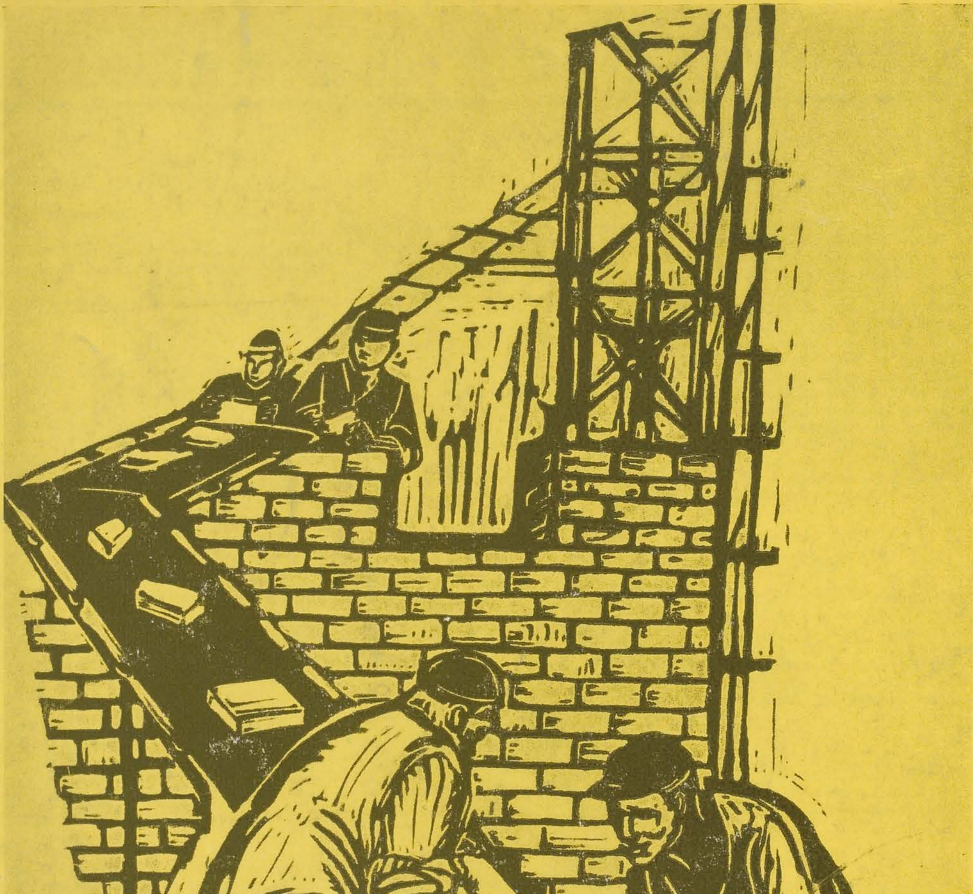
★

Karl-Marx-Stadt. În cadrul Muzeului Schlossberg a fost organizată o expoziție de sculptură, desen, pictură și grafică a lui Reinhold Langner.

★ ★ ★

«Lettres Françaises» a publicat cîteva extrase din conferința pe care prof. M. Alpatov a ținut-o la Moscova cu prilejul expoziției consacrate lui Albert Marquet.

« Pentru privitorul sovietic — spune Alpatov — format în tradițiile realismului și fidel, înainte de toate, adevărului în artă, Marquet este exaltant prin precizia caracterizărilor, exactitatea peisajelor sale. Această precizie este însă de o natură aparte. Ea stă în prezența neîncetată a unui soare real, care împiedecă armonia cromatică să depășească limitele obiectelor, în luciditatea și sobrietatea viziunii.

« Rupînd cu impresionismul, Marquet a utilizat larg conturul, dar aceasta nu-i privează pictura de forță și culoare... În tablourile lui Marquet — conchide istoricul sovietic — există atîta culoare și lumină încît însăși negrul și albul exercită funcțiunea de pete cromatice ».

Macheta artistică: *Andrei Cristea*
Fotografii: *Florin Dragu*